MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
ANNALES DU MUSÉE GUIMET
BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES — TOME CINQUANTE-SEPTIÈME 57

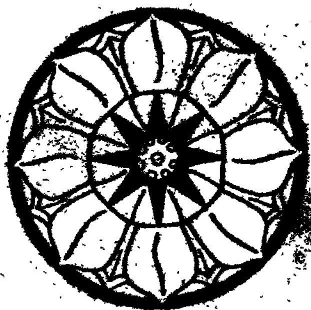
MARIE-THÉRÈSE DE MALLMANN

Chargée de Mission au Musée Guimet
Diplômée de l'École Pratique des Hautes-Études

INTRODUCTION A L'ÉTUDE D'AVALOKITEÇVARA

Préface de Paul MUS

Dessins de Jeannine AUBOYER



CIVILISATIONS DU SUD
S. A. [illegible]
5, R[illegible]lle

INTRODUCTION A L'ÉTUDE

D'AVALOKITEÇVARA

IL A ÉTÉ TIRÉ DE LA PRÉSENTE ÉDITION : 500 EXEMPLAIRES SUR PAPIER BOUFFANT FINLANDE ET 10 EXEMPLAIRES SUR PAPIER JOHANNOT " J C " MARQUÉS DE A A J

LES PLANCHES HORS-TEXTE SONT TIRÉES SUR PAPIER COUCHÉ SUPÉRIEUR DE LA MAISON EVETTE ET GERMAIN

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
ANNALES DU MUSÉE GUIMET
BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES — TOME CINQUANTE-SEPTIÈME

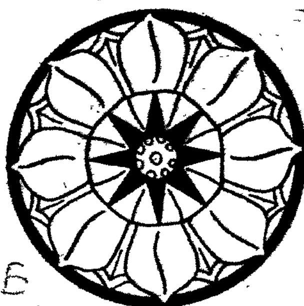
MARIE-THÉRÈSE DE MALLMANN

Chargée de Mission au Musée Guimet
Diplômée de l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes

INTRODUCTION A L'ÉTUDE D'AVALOKITEÇVARA

Préface de Paul MUS

Dessins de Jeannine AUBOYER





CIVILISATIONS DU SUD
S. A. E. P.
5, Rue de Lille
PARIS
1948

Sur l'avis de M. Paul Demieville, *Directeur d'études, et de* MM. Jacques Bacot et Louis Renou, *Commissaires responsables, le présent mémoire a valu à* Mlle Marie-Thérèse de Mallmann *le titre d'Elève diplômée de la Section des Sciences Historiques et Philologique de l'Ecole des Hautes Etudes.*

Le Directeur d'Etude
Signé : P. Demieville

Les Commissaires responsables
Signé : Jacques bacot
Louis Renou

Le Président de la Section
Signé : Mario Roques

Paris, le 23 Juin 1946.

A LA MÉMOIRE

DE MES DEUX MAITRES

JOSEPH HACKIN

ET

JEAN PRZYLUSKI

AVERTISSEMENT

En raison des difficultés que nous avons rencontrées pour maintenir dans notre texte les transcriptions scientifiques des noms et des termes sanskrits, nous nous sommes vue dans l'obligation de renoncer à l'emploi des signes diacritiques et de ramener toutes les transcriptions à une convention techniquement réalisable. En conséquence, les équivalences suivantes ont été adoptées :

â = ā

A = Ā

î = ī

I = Ī

û = ū

r = ṛ

l = ḷ

m = ṃ

h = ḥ

n = ṅ

t = ṭ

d = ḍ

n = ṇ

ç = ś

sh = ṣ

(Le Bodhisattva Mahâsattva pense :)

« J'ai fait le Vœu que tous les Êtres obtiennent la Pureté et l'Omniscience... ; ce n'est pas pour moi-même que je cherche la Libération... Pour tous les Êtres j'accepte toutes les douleurs, afin qu'ils sortent de l'infini des Transmigrations... ; pour tous les Êtres j'éprouverai toutes les Douleurs dans tous les mondes, dans toutes les mauvaises Destinations jusqu'à la fin des Périodes futures, et c'est pour eux que je cultiverai sans cesse des Racines de Bien. Car il vaut mieux que j'éprouve seul toutes les douleurs et que les Êtres ne tombent point dans les Enfers... »

(Mahâparinâmanâsûtra)

PRÉFACE

En me remettant le soin de préfacer son Introduction à l'Etude du Bodhisattva Avalokiteçvara *dans la tradition indienne, textes et monuments figurés, Mademoiselle* MARIE-THÉRÈSE DE MALLMANN *m'oblige à faire le compte des années écoulées depuis ce qui avait été ma dernière reprise de contact avec Paris, en* 1939. *Ce mémoire, en effet, s'offre à nous sous une dédicace aux deux maîtres qui en ont conduit les débuts* : JOSEPH HACKIN, JEAN PRZYLUSKI ; PAUL PELLIOT *l'a plus d'une fois éclairé de sa science — et ce sont trois de nos morts.*

Mlle DE MALLMANN *aurait facilement trouvé qui l'eût mieux présentée, et ma part est petite dans l'élaboration de son mémoire. Par délicatesse, a-t-elle voulu prendre un témoin en dehors du cercle où a mûri son ouvrage, et dont les circonstances m'ont tenu éloigné ? Qu'il me soit alors permis de relever ce témoignage de la vitalité avec laquelle l'enseignement parisien, maîtres et élèves, a su, aux plus mauvaises heures, engager et soutenir la recherche, malgré ses pertes les plus irréparables.*

Mlle DE MALLMANN *a fait le meilleur usage des avis de MM.* RENOU, DEMIÉVILLE *et* FILLIOZAT. *Devant les textes eux-mêmes, elle n'est pas restée passive, et l'on découvrira avec intérêt, en feuilletant l'anthologie d'Avalokiteçvara par où elle débute, tantôt une interprétation personnelle de* sâdhanas, *appuyée sur les originaux, tantôt une traduction nouvelle du* XXIV[e] *chapitre du* Lotus de la Bonne Loi, *réinterprété sur le sanskrit, auprès de M.* LOUIS RENOU. *Mlle* DE MALLMANN *est de ces chargées de mission du Musée Guimet, de ces élèves de l'Ecole du Louvre, qui ont su passer la Seine, pour recueillir les enseignements de l'Institut de Civilisation indienne. Les possibilités de la philologie se joignent à celles qu'apportait déjà, en matière de documentation plastique, une compétence puisée aux bonnes sources.*

Les maîtres dont je rappelais à l'instant le souvenir, et SYLVAIN LEVI, *qu'on ne peut omettre de citer avec eux, auraient apprécié une méthode, poussée fermement jusqu'au détail de la rédaction : ce livre est ordonné, et l'on sait à chaque instant où l'on est.*

Il en était besoin : aucun problème bouddhique, sauf ceux du Nirvâna et de la personne du Buddha, n'a prêté à autant de contro-

verses que ceux dont Mlle de Mallmann *traite ici à son tour. La simple collection des opinions émises est déjà un travail de Bénédictin. Nul, aujourd'hui encore, ne peut traduire avec certitude le nom du Grand Bodhisattva, héros de la charité un peu métaphysique du Grand Véhicule, bien que l'interprétation initiale de* Burnouf *garde des titres sérieux à notre attention :* îçvara, *le Seigneur,* avalokita, *qui a regardé en bas, i. e. qui regarde avec compassion les êtres souffrant des maux de l'existence.*

Mlle de Mallmann *a satisfait à la quatrième règle de la méthode, la moins citée et la moins pratiquée : ses dénombrements ont souvent été si entiers qu'elle a pu parfois montrer à ses devanciers qu'ils s'étaient mal lus entre eux. De suggestion en suggestion, à mesure qu'elles tombaient, de critique en critique, à mesure qu'elles s'arc-boutaient les unes sur les autres, ce qui lui a paru surtout se dégager, c'est l'importance capitale des connotations de luminosité. M.* Renou *lui a fourni à ce sujet d'utiles indications sur l'alternance* Lok/Ruc *que l'on sent active à travers la multiplicité des formes et des traductions répondant à un nom instable :* avalokiteçvara, avalokitasvara, lokeçvara, kouan in, kouan che in, kouang che in, kouan che in tseu tsai, *etc. N'a-t-on pas proposé, pour cette dernière forme, l'équivalence :* avalokitalokasvareçvara ? *Avalokiteçvara est assurément le Seigneur qui regarde (*Lok-*), mais c'est aussi et peut-être plus encore le Seigneur qui brille (*Ruc-*), le Maître de la Lumière. Voilà l'interprétation à laquelle Mlle* de Mallmann *s'est arrêtée, pour sa part. Ses remarques mesurées et ses suggestions positives, appuyées par M.* Renou, *ont chance de rester pendant longtemps le meilleur fil conducteur, dans ce labyrinthe philologique.*

La place d'Avalokiteçvara dans la pensée religieuse de l'Inde — c'est le titre de la troisième partie du mémoire — est un ample et beau sujet, qui reste ingrat à traiter dans l'état de nos connaissances. Mlle de Mallmann *a résisté, et c'est l'un de ses mérites, à la tentation de substituer aux études de texte approfondies qui nous manquent encore, le matériau proliférant qu'est l'interprétation symbolique. Elle s'en est tenue à trois suggestions qui sont trois références. Pour l'époque tardive, elle fournit des indications nouvelles concernant Avalokiteçvara, dieu cosmique, puisées dans le* Kârandavyûha, *texte de base d'un des derniers cours professés par* Jean Przyluski. *Elle éclaire les antécédents indiens par une référence au* Purushasûkta *du* Rgveda. *Ce témoignage ancien est à l'origine de toute spéculation indienne sur le dieu, le « Grand Mâle », cosmique. Un abîme sépare, il est vrai, le* Rgveda *(même en ses parties relativement tardives) d'un traité de la date, du contenu et du style du* Kârandavyûha. *Mais n'a-t-on pas chance de combler cet intervalle d'autant mieux, d'autant plus vite peut-être, qu'on l'aura mieux mesuré ? A cette fin, il faudra chercher, non des raccourcis idéologiques ou mythologiques, mais des textes, liés entre eux par l'histoire et réalisant, au sens de celle-ci, la chronologie du passage.*

*Pour les analogies iraniennes, et les antécédents occidentaux, si souvent allégués, mais toujours hypothétiques, on verra que M*lle DE MALLMANN *nous apporte une référence extrêmement frappante. Au thème des Miracles d'Avalokiteçvara, morceau de résistance du* XXIVe *chapitre du* Lotus, *et à son expression littérale même, répondent, dans le* Srôsh Yasht Hâdôkht *du* Zend-Avesta, les « *litanies* » *du dieu avestique Srausha. Il appartiendra aux iranisants de formuler, du point de vue de leur discipline, une opinion sur une concordance, saisissante, quand on la prend du côté de l'Inde. Telle quelle, c'est une des plus claires de celles auxquelles, en matière de bouddhisme, les comparatistes indo-iraniens soient en mesure de se référer.*

Mlle DE MALLMANN *n'a ni résolu ni prétendu résoudre tous les problèmes que pose la tradition d'Avalokiteçvara : car le problème entier du Grand Véhicule y est lié — mais sa soigneuse revue des textes, son maniement judicieux et discret de ceux-ci ne pourront manquer d'éclairer une recherche qui, avec certains de ses prédécesseurs sur cette voie, paraissait aboutir à l'impasse. Pour l'éviter, il faut, comme elle l'a fait ici, garder sans cesse présentes les images, sitôt qu'elles apparaissent, et les traiter comme des documents matériels de l'histoire. Les recherches de style conflueront avec les données de texte dans l'entreprise d'une chronologie. Mlle* DE MALLMANN *a su se pénétrer de cette méthode, qui est celle de notre maître, M.* ALFRED FOUCHER. *On trouvera chez elle une collection de documents plastiques si étendue, si bien classée, si ingénieusement analysée et commentée que je ne force point ma pensée en disant que je ne vois que peu d'ouvrages en France ou à l'étranger qui puissent lui être comparés parmi ceux qu'a suscités ou orientés l'*Art gréco-bouddhique du Gandhâra, *modèle et milliaire d'or de l'archéologie bouddhique.*

PAUL MUS.
Professeur au Collège de France.

INTRODUCTION

Le bodhisattva Avalokiteçvara est une des figures les plus populaires du panthéon mahâyâniste. Depuis son apparition dans le Bouddhisme, vers le Ier ou le IIe siècle après Jésus-Christ, il a été vénéré sur une aire qui s'étendait à peu près du Caucase au Japon, et du Baïkal à Ceylan et en Indonésie. Aujourd'hui encore, il est le dieu tutélaire du Tibet, et le Dalai-lama est considéré comme son incarnation. Ainsi que toute religion vivante, son culte est donc en perpétuelle évolution.

A notre connaissance pourtant, Avalokiteçvara n'a jamais fait l'objet d'une monographie particulière, bien que sa personnalité complexe ait donné lieu à de nombreux essais d'interprétation. Plusieurs théories se sont fait jour à son sujet. Certains auteurs, se basant sur les rapports d'Amitâbha avec les divinités iraniennes, ont surtout retenu les affinités occidentales d'Avalokiteçvara. D'autres, examinant celui-ci sous un aspect presque exclusivement indien, ont voulu l'expliquer par Brahmâ ou par Çiva. D'autres, enfin, n'ont retenu de lui que le côté lumineux, voire solaire, et l'ont, en conséquence, assimilé à Vishnu. Enfin, il semble universellement admis en iconographie que le Buddha représenté dans la coiffure d'Avalokiteçvara soit toujours Amitâbha.

Le présent travail ne se propose pas d'embrasser tout le problème avalokiteçvarien, mais de constituer une Introduction à l'Étude du Bodhisattva, introduction à laquelle nous donnerons les compléments nécessaires à mesure que nos recherches se préciseront sur tel ou tel point.

Notre étude est basée sur des textes et sur des images. En ce qui concerne les textes anciens — *Sukhâvatî-vyûha* et *Amitâyur-buddhânusmṛti-sûtra* — qui ne subsistent plus que dans les recensions chinoises, nous avons dû provisoirement utiliser la traduction anglaise déjà existante. Quant aux textes sanskrits, généralement rédigés en une langue bâtarde, nous avons préféré, chaque fois que nous l'avons pu, en faire nous-même la traduction sous la direction de M. Louis Renou ; ce cas s'est présenté pour le XXIVe chapitre du *Lotus de la Bonne Loi*, et pour les *sâdhana*. En effet, les diverses traductions européennes déjà effectuées présentaient parfois entre elles des différences telles qu'il était nécessaire de

recourir à l'édition sanskrite. Pour d'autres textes sanskrits, nous avons dû nous contenter d'extraits ou de résumés forcément incomplets, en particulier pour le *Kâranda-vyûha-sûtra*, la mort de notre maître J. Przyluski nous ayant empêchée d'avoir accès aux traductions que M[lle] Lalou et lui-même en avaient faites, d'après les versions tibétaines et sanskrites.

Nous avons donc réuni quelques textes relativement connus, mais qui n'avaient, semble-t-il, jamais été groupés; nous les avons confrontés avec un assez grand nombre d'images. Puis — les textes éclairant les images, les images illustrant les textes — nous avons tenté de dégager une vue d'ensemble du personnage d'Avalokiteçvara dans l'Inde. Étant donné l'ampleur du sujet, nous nous sommes en effet, bornée aux représentations indiennes, nous réservant d'examiner ensuite celles qui sont répandues sur toute l'aire de diffusion du Grand Véhicule.

Au cours de nos recherches, nous nous sommes efforcée de mettre en pratique, avec la plus scrupuleuse exactitude, les rigoureuses méthodes scientifiques enseignées par les deux Maîtres auxquels nous devons notre initiation à l'indianisme, et sans lesquels ce travail n'aurait jamais été entrepris : Joseph Hackin et Jean Przyluski. Nous souhaitons que cette première étude ne soit pas trop indigne de leur mémoire, non plus que de celle de Paul Pelliot, dont l'appui bienveillant ne nous manqua jamais, particulièrement auprès du Centre National de la Recherche Scientifique. Qu'il nous soit également permis d'exprimer notre reconnaissance à MM. Demiéville, Benveniste et Renou — leurs indications et leurs conseils nous ont été d'un secours précieux — et à M[lle] Jeannine Auboyer, dont les dessins illustrent nos chapitres d'iconographie. Cette tâche, que nous n'aurions pu mener à bien nous-même, était d'autant plus difficile que, non seulement un grand nombre de pièces sont endommagées, mais aussi que les reproductions se trouvent, dans bien des cas, presque indéchiffrables. M[lle] Auboyer a recherché le plus d'exactitude possible, d'après ce que nous-même avons cru voir, aussi tenons-nous à assumer l'entière responsabilité des erreurs d'interprétation qui auraient pu se produire.

Afin de rendre notre exposé plus clair, nous l'avons divisé de la manière suivante :

La première partie groupe les fragments et résumés de textes que nous avons utilisés:

La seconde partie traite uniquement des problèmes relatifs au nom d'Avalokiteçvara;

La troisième partie se propose d'indiquer brièvement l'évolution du culte d'Avalokiteçvara dans l'Inde;

La quatrième partie est constituée par l'étude chronologique des images indiennes du bodhisattva;

La cinquième partie consiste en un examen stylistique de ces mêmes images;

Enfin, la conclusion s'efforce de résumer le résultat de nos recherches.

Nous aurons atteint notre but si, au terme de notre étude, nous avons réussi à faire partager à ceux qui nous liront, notre admiration pour Avalokiteçvara, qui demeure une des figures les plus attachantes du Bouddhisme de tous les temps.

Paris, le 12 *mars* 1946.

PREMIÈRE PARTIE

PREMIÈRE PARTIE

TEXTES UTILISÉS

I. *Sukhâvatî-vyûha* long.

Ce texte a été traduit plusieurs fois en chinois : par Lokakshema (147-186), puis par Tche-k'ien (entre 223 et 279), et enfin par Saṅghavarman (252) (1). Nous nous servons ici de la version anglaise, publiée en 1894 dans les *Sacred Books of the East*, vol. XLIX, IIe partie, pp. 1-72.

§ 31 (2)

13. — « There rises the Buddha-son, he indeed the mighty Avalokiteçvara, and says : « What is the reason there, O Bhagavat, what is the cause that thou smilest, O lord of the world ? »

14. — « Explain this, for thou knowest the sense, and art full of kind compassion, the deliverer of many living beings. All beings will be filled with joyful thoughts, when they have thus heard this excellent and delightful speech ».

15. — « And the Bodhisattvas who have come from many worlds to Sukhâvatî, in order to see the Buddha, having heard it and having perceived the great joy, will quickly inspect this country ».

16. — « And beings come to this noble country, (quickly) obtain miraculous power, divine eye and divine ear, they remember their former births and know the highest wisdom ».

§ 34 (3)

(Le Buddha parle :) « And again, O *A*nanda, in that Buddha-country, those who are Çrâvakas are possessed of the light of a

1) Les noms des traducteurs et les dates des traductions chinoises du *Sukhâvatî-vyûha* et de l'*Amitâyur-buddhânusmṛtisûtra* ont été revues par Paul PELLIOT.
2) S. B. E., XLIX, II, pp. 48-49.
3) S. B. E., XLIX, II, p. 52 et n. 1.

fathom, and those who are Bodhisattvas are possessed of the light of a hundred thousand *koṭîs* of yoganas; barring always the two Bodhisattvas, by whose light that world is everywhere shining with eternal splendour » (1).

« Then the blessed *A*nanda said this to the Bhagavat : What are the names, O Bhagavat, of those two noble-minded Bodhisattvas ? »

« The Bhagavat said : One of them, O *A*nanda, is the noble-minded Bodhisattva Avalokiteçvara, and the second is Mahâsthâmaprâpta by name. And, O *A*nanda, these two were born there, having left this Buddha-country here ».

En note, Max Müller ajoute : « Sa*n*ghavarman translates this passage : « These two Bodhisattvas practised the discipline of Bodhisattva in this country, and after death they were miraculously born in that Buddha-country ». Bodhiru*k*i translates : « O *A*nanda, these two Bodhisattvas went to be born in that country from the world Sahâ, when they had exhausted the measure of their life (here) ». The world Sahâ belongs to the Buddha Çâkyamuni. »

Avalokiteçvara n'est plus mentionné ensuite dans le *Sukhâvatîvyûha*.

II. *Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra.*

Ce texte aurait été traduit en chinois par Kâlayaças, vers l'an 424. La version anglaise publiée en 1894 dans les *Sacred Books of the East*, vol. XLIX, IIe partie, pp. 161-201 — dont nous donnons des extraits — porte le titre d'*Amitâyur-dhyâna-sûtra*. M. Demiéville a rétabli la restitution correcte en *Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*; c'est ce dernier titre que nous employons désormais.

§ 15 (2)

« While Buddha was uttering these words, Buddha Amitâyus stood in the midst of the sky with Bodhisattvas Mahâsthâma and Avalokiteçvara, attending on his right and left respectively ».

§ 17 (3)

« When you have seen the seated figure (of Buddha Amitâyus)... you should further form (a perception of) another great lotus-flower which is on the left side of Buddha, and is exactly equal in every way to the above-mentioned lotus-flower of Buddha. Still further, you should form (a perception of) another lotus-flower which is on the right side of Buddha. Perceive that an image of Bodhisattva Avalokiteçvara is sitting on the left hand flowery-

1) C'est-à-dire que l'éclat des bodhisattva ordinaires couvre cent mille *yojana*, tandis que l'éternelle splendeur d'Avalokiteçvara et de Mahâsthâmaprâpta couvre le *Trisâhasramahâsâhasralokadhâtu* (Indications de LIN Li-kouang).

2) S. B. E., XLIX, II, pp. 175-176.

3) S. B. E., XLIX, II, pp. 178-179.

throne, shooting forth golden rays exactly like those of Buddha. Perceive then that an image of Bodh. Mahâsthâma is sitting on the right hand flowery-throne.

« When these perceptions are gained, the images of Buddha and the Bodhisattvas will all send forth brilliant rays... »

§ 19 (1)

« When you have seen Buddha Amitâyus distinctly, you should then further meditate upon Bodhisattva Avalokiteçvara, whose height is eight hundred thousands of niyutas of yoganas, the colour of his body is purple gold, his head has a turban (ushnîshasiraskatâ), at the back of which there is a halo; (the circumference of) his face is a hundred thousand yoganas. In that halo, there are five hundred Buddhas miraculously transformed just like those of Çâkyamuni Buddha, each transformed Buddha is attended by five hundred transformed Bodhisattvas who are also attended by numberless gods. (2)

« Within the circle of light emanating from his whole body, appear illuminated the various forms and marks of all beings that live in the five paths of existence (Men, gods, hell, the departed spirits, the brute creation).

« On the top of his head is a heavenly crown of gems like those that are fastened (on Indra's head), in which crown there is a transformed Buddha standing, twenty-five yoganas high.

« The face of Bodhisattva Avalokiteçvara is like *G*âmbunâda gold in colour.

« The soft hair between the eyebrows has the colour of the seven jewels, from which eighty-four kinds of rays flow out, each ray has innumerable transformed Buddhas, each of whom is attended by numberless transformed Bodhisattvas; freely changing their manifestations they fill up the worlds of the ten quarters; (their appearance) can be compared with the colour of the real lotus-flower.

« (He wears) a garland consisting of eight-thousand rays, in which is seen fully reflected a state of perfect beauty. The palm of his hand has a mixed colour of five hundred lotus-flowers. His hands have ten (tips of) fingers, each tip has eighty-four thousand pictures, which are like signet-marks, each picture has eighty-four thousand rays which are soft and mild and shine over all things that exist. With these jewel hands, he draws and embraces all beings. When he lifts up his feet, the soles of his feet are seen to be marked with a wheel of a thousand spokes (one of the thirty two signs) which miraculously transform themselves into five hundred million pillars of rays. When ne puts his feet down to the ground, the flowers

1) S. B. E., XLIX, II, pp. 181-186.

2) MM. Mus (Cours I. A. A., avril-mai 1937) et Demieville sont d'accord pour lire : «cinq cents Buddha de métamorphose comme le Buddha Çâkyamuni » et non « comme ceux du Buddha Çâkyamuni ».

of diamonds and jewels are scattered about, and all things are simply covered by them. All the other signs of his body and the minor marks of excellence are perfect, and not at all different from those of Buddha, except the signs of having the turban on his head and the top of his head invisible, which two signs of him are inferior to those of the World-Honoured One; such is the perception of the real form and body of Bodhisattva Avalokiteçvara, and it is the Tenth Meditation ».

Buddha, especially addressing Ananda, said : « Whosoever wishes to meditate on Bodhisattva Avalokiteçvara, must do so in the way I have explained. Those who practise this meditation will not suffer any calamity; they will utterly remove the obstacle that is raised by Karma, and will expiate the sins which would involve them in births and deaths for numberless kalpas. Even the hearing of the name of this Bodhisattva will enable one to obtain immeasurable happiness. How much more, then, will the diligent contemplation of him!

« Whosoever will meditate on Bodhisattva Avalokiteçvara should first meditate on the turban of his head, and then on his heavenly crown.

« All the other signs should also be meditated on, according to their order, and they should be clear and distinct just as one sees the palms of one's hands.

« Next you should meditate on Bodhisattva Mahâsthâma, whose bodily signs, height, and size are equal to those of Avalokiteçvara; the circumference (lit. surface) of his halo is one hundred and twenty-five yoganas, and it shines as far as two hundred and fifty yoganas. The rays of his whole body shine over the countries of the ten quarters, they are purple gold in colour, and can be seen by all beings that are in favourable circumstances.

« If one but sees the ray that issues from a single root on the hair of this Bodhisattva, he will at the same time see the pure and excellent rays of all the innumerable Buddhas of the ten quarters.

« For this reason this Bodhisattva is named the Unlimited light; it is with this light of wisdom that he shines over all beings and causes them to be removed from the three paths of existence (Hell, Pretas, and the brute creation), and to obtain the highest power. For the same reason this Bodhisattva is called the Bodhisattva of Great Strength (Mahâsthâma). His heavenly crown has five-hundred jewel-flowers; each jewel-flower has five-hundred jewel-towers; in each tower are seen manifested all the pure and excellent features of the far-stretching Buddha countries in the ten quarters. The turban on his head is like a padma-(lotus) flower; on the top of the turban there is a jewel-pitcher, which is filled with various brilliant rays fully manifesting the state of Buddha. All his other bodily signs are quite equal to those of Avalokiteçvara. When this Bodhisattva walks about, all the regions of the ten quarters tremble and quake. Wherever the earth quakes, there appear

five hundred millions of jewel-flowers; each jewel-flower with its splendid dazzling beauty looks like the world of Highest Happiness (Sukhâvatî).

« When this Bodhisattva sits down, all the countries of seven jewels at once tremble and quake; all the incarnate (lit. divided) Amitâyus's, innumerable as the dust of the earth, and all the incarnate Bodhisattvas (Avaî. and Mahâs.) who dwell in the middlemost Buddha countries (situated) between the Buddha country of the lower region (presider over) by a Buddha called the « Golden Light », and the country of the upper region (presided over) by a Buddha called the « King of Light », all these assemble in the World of Highest Happiness (Sukhâvatî), like gathering clouds, sit on their thrones of lotus-flowers, which fill the whole sky, and preach the excellent Law in order to deliver all the beings that are plunged in suffering; — such is the perception of the form and body of Bodhisattva Mahâsthâma, and it is the eleventh Meditation.

« Those who practise this meditation are freed from the sins (which would otherwise involve them) in births and deaths for innumerable asa*n*khya kalpas.

« Those who have practised this meditation do not live in an embryo state, but obtain free access to the excellent and admirable countries of Buddhas. Those who have experienced this are said to have perfectly meditated upon the two Bodhisattvas Avalokiteçvara and Mahâsthâma ».

§ 20 (1).

« After thou hast had this perception, thou shouldst imagine thyself to be born in the World of Highest Happiness in the western quarter, and to be seated, cross-legged, on a lotus-flower there. Then imagine that the flower has shut thee in and has afterwards unfolded; when the flower has thus unfolded, five hundred coloured rays will shine over thy body, thine eyes will be opened so as to see the Buddhas and Bodhisattvas who fill the whole sky; thou wilt hear the sounds of waters and trees, the notes of birds, and the voices of many Buddhas preaching the excellent Law, in accordance with the twelve divisions of the scripture (cf. Dhammapada). When thou hast ceased from that meditation, thou must remember the experience ever after.

« If thou hast passed through this experience, thou art said to have seen the World of Highest Happiness in the realm of the Buddha Amitâyus; — this is the perception obtained by a complete meditation on that Buddha country, and it is called the Twelfth Meditation.

« The innumerable incarnate bodies of Amitâyus, together

1) S. B. E., XLIX, II, p. 186.

with those of Avalokiteçvara and Mahâsthâma, constantly come and appear before such devotees (as above mentioned) ».

§ 22 (1).

(Highest form of the highest grade to Buddhahood.)

« When one who has practised (these merits) is about to be born in that country, Buddha Amitâyus, together with the two Bodhisattvas Aval. and Mahâs., also numberless created Buddhas... will appear before him out of regard for his diligence and courage; Aval., together with Mahâs., will offer a diamond seat to him... (Amitâyus) and many Bodhisattvas will offer their hands and welcome him, when Aval., Mahâs., and all the other Bodhisattvas will praise the glory of the man who practised the meritorious deeds, and convey an exhortation to his mind ».

§ 23 (2).

« Next the beings who will be born in the middle form of the highest grade... When one who has acquired these qualities is about to die, Amitâyus, surrounded by the two Bodhisattvas Aval. and Mahâs., and an innumerable retinue of dependents, will bring a seat of purple gold... »

§ 24 (3).

« Next those who are to be born in the lowest form of the highest grade... When a devotee of this class dies, Amitâyus, with Aval., Mahâs., and all the dependents, will offer him a golden lotus-flower ».

§ 27 (4).

« Next are the beings who will be born in the lowest form of the middle grade... After seven days he will meet Aval. and Mahâs. from whom he will learn the Law and rejoice ».

§ 28 (5).

« Next are the beings who will be born in the highest form of the lowest grade... (Any one) ... having uttered the name of the Buddha, ... will be freed from the sins which would otherwise involve him in births and deaths for fifty millions of kalpas. Thereupon the Buddha will send a created Buddha. and the created

1) S. B. E., XLIX, II, p. 189.
2) S. B. E., XLIX, II, p. 190.
3) S. B. E., XLIX, II, p. 191.
4) S. B. E., XLIX, II, pp. 194-195.
5) S. B. E., XLIX, II, pp. 195-196.

Bodhisattvas Aval. and Mahâs., to approach that person with words of praise, saying : « O son of a noble family, as thou hast uttered the name of that Buddha, all thy sins have been destroyed and expiated, and therefore we now come to meet thee. » After this speech the devotee ... seated on a lotus-flower ... will follow that created Buddha and go to be born in the jewel-lake. After the lapse of seven weeks, the lotus-flower will unfold, when the great compassionate Bodhisattvas Aval. and Mahâs. will stand before him, flashing forth magnificent rays, and will preach to him the deepest meaning of the twelve divisions of the scriptures ».

§ 29 (1).

« Next are the beings who will be born in the middle-form of the lowest grade ... After six kalpas, the lotus-flower will open, when Avalokiteçvara and Mahâsthâma will soothe and encourage him with their Brahma-voices, and preach to him the Mâhayâna Sûtras of the deepest significane ».

§ 30 (2).

« Lastly, the beings who will be born in the lowest form of the lowest grade ... After twelve greater kalpas the lotus-flower will unfold; thereupon the Bodhisattvas Aval. and Mahâs., raising their voices in great compassion, will preach to him in detail the real state of all the elements of nature and the law of the expiation of sins ».

§ 31 (3).

« When Buddha had finished this speech, Vaidehî ... could see, as guided by the Buddha's words, the scene of the far-stretching World of the Highest Happiness, and could also see the body of Buddha and the bodies of the two Bodhisattvas ».

§ 32 (4).

« Buddha said in his reply to *A*nanda : « O *A*nanda, this Sûtra should be called the meditation on the Land of Sukhâvatî, on Buddha Amitâyus, Bodhisattva Avalokiteçvara, Bodhisattva Mahâsthâma ... Know that he who remembers that Buddha is the white lotus (pu*nd*arîka) among men, it is he whom the Bodhisattvas Avalokiteçvara and Mahâsthâma consider an excellent friend ».

1) S. B. E., XLIX, II, pp. 196-197.
2) S. B. E., XLIX, II, pp. 197-198.
3) S. B. E., XLIX, II, p. 199.
4) S. B. E., XLIX, II, p. 200.

III. *Saddharmapundarîka-sûtra.*

Il existe plusieurs versions chinoises de ce texte. Celles qui nous intéressent ici sont les plus anciennes : d'une part celle de Dharmaraksha, qui est de 286 (1) ; d'autre part celle de Kumârajîva, qui est de 406 et qui a été complétée à la fin du VIe siècle par Jñânagupta. Les recensions sanskrites, actuellement connues, ne remontent pas au-delà du XIe siècle (2). Si nous en croyons Kern (3), le XXIVe chapitre — capital pour l'histoire d'Avalokiteçvara — serait une interpolation postérieure à l'ensemble du texte. La prose seule de ce chapitre a été traduite par Dharmaraksha. Kumârajîva a traduit une version comprenant en outre les stances 1 à 20 ; les stances 21 à 26 n'auraient apparu que dans la recension traduite en 601 par Jñânagupta, et c'est plus tard seulement qu'on les aurait introduites, d'après la traduction de Jñanagupta, dans celle de Kumârajîva (4). Les stances 27 à 33 existent dans la recension sanskrite du XIe siècle. C'est donc postérieurement à l'an 601 qu'elles ont été ajoutées au chapitre XXIV, car elles manquent dans les trois versions chinoises.

Le *Saddharmapundarîka-sûtra* a été traduit en français par Eugène Burnouf sous le titre de *Lotus de la Bonne Loi* (5) ; il a également fait l'objet d'une traduction anglaise, dans les *Sacred Books of the East* (6). Ces deux versions divergeant sur certains points, nous avons préféré traduire à nouveau nous-même le XXIVe chapitre, sous la direction de M. Louis Renou. Nous présentons ci-dessous cette traduction, pour laquelle nous nous sommes servie de l'édition sanskrite publiée par Kern et Nanjio (7).

Chapitre vingt-quatrième, qui est un exposé des transformations d'Avalokiteçvara nommé (celui)-qui-fait-face-à-tout (samantamukha) (8)

Alors le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati s'étant levé, rejetant sur une seule épaule son vêtement de dessus, ayant fixé en terre son genou droit, ayant salué par le geste des main jointes le lieu où se trouvait Bhagavat, lui dit ces mots : « O Bhagavat, pour quelle raison le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara est-il appelé Avalokiteçvara ? » Ceci étant dit, le Bhagavat répondit ainsi au Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati : « O fils de famille, si les centaines de milliers de myriades de créatures qui existent

1) Noms et dates ont été revus par MM. PELLIOT et DEMIEVILLE.
2) S. B. E., XXI, p. XXXVIII.
3) S. B. E., XXI, p. XX.
4) Indications de M. DEMIEVILLE, d'après l'ouvrage de K. FUSE, *Hokkekyô seiritsu shi* (Histoire de la formation du *Saddharmapundarîka-sûtra*). Cf. *Bibl. Bouddh.*, VII-VIII, n° 253.
5) Paris, 1844.
6) Vol. XXI, Oxford, 1884.
7) St Pétersbourg, 1912. Fasc. 5, pp. 438-456. Nous avons également utilisé la traduction anglaise donnée par S. BEAL, d'après les versions chinoises (*Catena*, pp. 389-396). La traduction de W. E. SOOTHILL, *The Lotus of the Wonderful Law* (Oxford, 1930), ne nous a pas été accessible.
8) D'après M. LOUIS RENOU, cette expression semble pouvoir être prise tant au sens figuré qu'au sens propre.

ici-bas et qui souffrent les douleurs, entendaient le nom du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, toutes seraient délivrées de cette masse de douleurs (1). O fils de famille, si ceux qui se rappellent le nom du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara venaient à tomber dans une grande masse de feu, tous seraient délivrés de cette grande masse de feu. O fils de famille, si les créatures entraînées par le courant des rivières faisaient appel au Bodhisattya Mahâsattva Avalokiteçvara, toutes les rivières donneraient un gué à ces créatures. O fils de famille, si des centaines de milliers de myriades de créatures étaient transportées par des vaisseaux dans le milieu de l'océan; (et que ces créatures) aient fait des réserves consistant en or (2), pierres précieuses, perles, diamants, lapis-lazuli, nacre (3), marbre, corail, émeraudes, améthystes (?) (4), perles rouges (rubis?) (5), etc...; si, par un vent de tempête, leur bateau était jeté dans le pays des *râkshasî*, et qu'il y eût sur ce bateau un seul être qui fît appel au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, ils seraient tous délivrés du pays des *râkshasî*. En vérité, ô fils de famille, (c'est) pour cette raison (que) le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara porte ce nom. O fils de famille, si un être relâché d'une condamnation à mort, fait appel au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, les armes des bourreaux seront dispersées. O fils de famille, si ce Trichiliomégachiliocosme (6) était rempli de *yaksha* et de *râkshasa*, ces (êtres) aux mauvaises pensées seraient aveuglés par le fait de saisir le nom d'Avalokiteçvara Bodhisattva Mahâsattva (7). O fils de famille, si un homme, coupable ou innocent, était lié par des menottes et entraves de fer ou de bois, par le fait de saisir le nom du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, les menottes, entraves et autres liens lui laisseraient le champ libre. Telle est, ô fils de famille, la puissance du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara. O fils de famille, si ce Trichiliomégachiliocosme était rempli de méchants, d'ennemis et de voleurs armés de glaives; que, dans ce monde, il y eût un chef de caravane inappréciable, riche en joyaux; que, pendant qu'ils cheminaient, ils voyaient ces voleurs, ces méchants et ces ennemis; que, les ayant vus, effrayés, épouvantés, ils avaient conscience qu'ils étaient

1) KERN-NANJIO, p. 438, n. 6, donne la glose suivante : « Eux tous, tant qu'ils sont, A° les délivrerait de cette masse de douleurs par sa fonction de seigneur Avalokita. Quelle en est la cause? Dans divers pays, dans divers emplacements, dans diverses naissances même, en même temps qu'il pense aux êtres qui sont dans les mondes de Yama, des *preta*, des animaux, des enfers, et aux choses nées de l'œuf, du chorion, de l'exsudation ou de naissance surnaturelle, le Maître, ô fils de famille, les a sauvés par sa fonction souveraine de vue; c'est pourquoi A°.a le caractère d'A° (c'est-à-dire porte le nom d'A°) ». Ceci paraît être une glose tardive.

2) Le texte donne deux expressions signifiant « or » : *hiranya* et *suvarna*.

3) *çankha*, litt. « conque ».

4) *musâragalva*. Dans la traduction du *Mppç*, p. 599, M. LAMOTTE a rendu cette expression par « œil-de-chat ».

5) *lohitamuktâ*. KUMARAJIVA note (*Mppç*, p. 599 de la trad.) : « cette perle est très précieuse; ce n'est pas du *Chan hou* (corail) ». Cf. L. FINOT, *Les lapidaires indiens*, p. XIX, n. 1.

6) *trisâhasramahâsâhasralokadhâtu*. La définition de celui-ci est donnée de manière très détaillée dans *Mppç*, p. 448.

7) *avalokiteçvarasya ... nâmadheyagrahanena*.

sans refuge; et que le chef de la caravane parlât ainsi à la caravane : « Ne craignez rien, ô fils de famille, ne craignez rien ! tous, d'une seule voix, invoquez ensemble le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara qui donne la sécurité; de la sorte, vous serez délivrés de la crainte des voleurs et des ennemis »; qu'alors, en vérité, toute la caravane, d'une seule voix, invoquât Avalokiteçvara : « Adoration, adoration au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara qui donne la sécurité »; par le simple fait d'avoir prononcé ce nom, la caravane serait délivrée de toutes ses craintes. Telle est, ô fils de famille, la puissance du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara.

« O fils de famille, les êtres qui agissent avec passion (1), ayant rendu hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, seront libérés de la passion. Les êtres qui agissent avec haine (2), ayant rendu hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, seront libérés de la haine. Les êtres qui agissent par sottise (3), ayant rendu hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, seront libérés de la sottise. Ainsi, ô fils de famille, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara est très riche de pouvoir surnaturel. O fils de famille, à une mère qui désire un fils et fait l'hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, il naît un fils beau, gracieux, agréable à voir, pourvu des signes masculins, aimé de gens nombreux, plaisant, en qui les racines du bien sont plantées. A celle qui souhaite une fille, il naît une fille belle, aimable, agréable à voir, pourvue d'un éclat extrême consistant en une belle carnation, pourvue des signes féminins, aimée de gens nombreux, plaisante, en qui les racines du bien sont plantées. Telle est, ô fils de famille, la puissance du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara.

« O fils de famille, ceux qui rendront hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara et qui se souviendront de son nom, (pour) ceux-là il y aura une récompense efficace. O fils de famille celui qui rendra hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara et qui se souviendra de son nom; et celui qui rendrait hommage à des Buddha bienheureux égaux en nombre à soixante-deux fois les sables du Gange et qui se souviendrait de leur nom; qui rendrait hommage à ces Buddha bienheureux pendant leur vie (4), par des offrandes de vêtements, de bols à aumônes, de couches (5) et de médicaments en cas de maladie; qu'en penses-tu, ô fils de famille ? quelle est l'accumulation de mérites que le fils ou la fille de famille engendrerait par suite de cela ? » Ceci étant dit, le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati parla ainsi à Bhagavat : « Grande, ô Bhagavat, grande, ô Sugata, est la masse de mérites (que) le fils ou la fille de famille engendrerait par suite de cela ». Bhagavat dit :

1) *râga*, également « concupiscence ».
2) *dvesha*.
3) *moha*. On peut aussi traduire par « égarement », « ignorance ». *Râga-dvesha-moha* constituent les trois passions *(kleça)* fondamentales, dites les *tri-dosha*.
4) Le sanskrit donne trois expressions synonymes : *tishthant*, *dhriyant*, *yâpayant*.
5) *Çayanâsana* est à la fois un lit et un siège.

« O fils de famille, (pour) celui qui aurait fait hommage à de nombreux Buddha bienheureux et (pour) celui qui rendrait hommage, en définitive, une seule fois au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, la masse de mérites de part et d'autre serait égale, sans surplus, sans excès; tant pour celui qui rendrait hommage aux Buddha bienheureux égaux en nombre à soixante-deux fois les sables du Gange et qui se rappellerait leur nom, (que pour) celui qui rendrait hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara et qui se rappellerait son nom. Ces deux masses de mérites ne (sont) pas aisées à anéantir, même pendant des centaines de milliers de myriades d'ères cosmiques. Ainsi, ô fils de famille, le mérite (qui résulte) de se souvenir du nom du Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara est incommensurable. »

Alors le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati parla ainsi à Bhagavat : « Comment, ô Bhagavat, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara circule-t-il dans ce monde *saha* ? Comment enseigne-t-il la loi aux créatures ? quel est le domaine dans lequel le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara (exerce) son action salutaire ? » Ceci étant dit, Bhagavat répondit ainsi au Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati : « O fils de famille, il est des mondes où le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi aux créatures sous la figure d'un Buddha; il est des mondes où le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi aux créatures sous la figure d'un Bodhisattva; à certaines créatures, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi sous la figure d'un *pratyekabuddha*; à certaines créatures, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi sous la figure d'un *çrâvaka*; à certaines créatures, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi sous la figure de Brahmâ; à certaines créatures, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi sous la figure de Çakra; à certaines créatures, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara enseigne la loi sous la figure d'un *gandharva*; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par un *yaksha*, il enseigne la loi sous la figure d'un *yaksha*; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par *I*çvara, il enseigne la loi sous la figure d'*I*çvara; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par Maheçvara, il enseigne la loi sous la figure de Maheçvara; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par un roi à la roue (1), il enseigne la loi sous la figure d'un roi à la roue; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par un démon cannibale (2), il enseigne la loi sous la figure d'un démon cannibale; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par Vaiçrava*n*a, il enseigne la loi sous la figure de Vaiçrava*n*a; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par Senâpati, il enseigne la loi sous la figure de Senâpati; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par un brahmane, il enseigne la loi sous la

1) *cakravartirâja*.
2) *piçâca*.

figure d'un brahmane; à ceux qui sont susceptibles d'être convertis par Vajrapâṇi, il enseigne la loi sous la figure de Vajrapâṇi. Ainsi, ô fils de famille, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara est pourvu de qualités inconcevables (1). En conséquence, ô fils de famille, rendez (2) hommage au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara. O fils de famille, le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara donne la sécurité aux créatures effrayées; (c'est) pour cette raison (que) ici, dans ce monde *saha*, il est appelé le donneur-de-sécurité (3) ».

Alors le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati parla ainsi à Bhagavat : « Nous, ô Bhagavat, nous donnerons au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara l'offrande de la loi, le vêtement de la loi (4) ». Bhagavat dit : « O fils de famille, sache que le moment convenable est venu (5) Alors le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati, ayant fait descendre de son propre cou (6) un collier de perles d'une valeur de cent mille (pièces d'or), (le) présenta (comme) vêtement de la loi au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara : « O homme de bien, accepte de ma part ce vêtement de la loi ». Mais il ne l'accepta pas. Alors le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati parla ainsi au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara : « O toi, fils de famille, accepte ce collier de perles, par compassion envers nous ». Alors le Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara accepta le collier venant du Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati, par compassion envers le Bodhisattva Mahâsattva Akshayamati et les quatre assemblées, et par compassion envers les dieux, les serpents, les *yaksha*, les *gandharva*, les *asura*, les *garuḍa*, les *kinnara*, les hommes et les créatures qui ne sont pas humaines. L'ayant accepté, il (en) fit deux parts; et les ayant faites, il donna une part au bienheureux Çâkyamuni; et il remit la deuxième part au *stûpa* de pierreries du bienheureux Tathâgata Prabhûtaratna, *arhat* (et) *samyaksambuddha*. Telles sont, ô fils de famille, les transformations dans lesquelles Avalokiteçvara, ce Bodhisattva Mahâsattva, passe, quand il est sur ce plan du monde appelé *saha*.

Alors Bhagavat prononça à ce moment ces stances :

1. — « Citradhvaja (7) interrogea Akshayamati sur cette question : « Pour quelle raison, ô fils de Jina, Avalokiteçvara est-il appelé ainsi ? »

2. — « Alors Akshayamati, qui est comme un océan de méditations, ayant considéré les choses selon l'analogie, dit à Citradhvaja : « Écoute la conduite d'Avalokiteçvara ».

3. — « Écoute donc, sur mes indications, comment il a aiguisé

1) KERN-NANJIO, p. 445, n. 10, donne une var. qui ajoute « *ityucyate* », « à ce que l'on en dit ».
2) plur. *pûjayadhvam*.
3) *abhayamdada*.
4) *dharmâcchâda*.
5) *yasyedânîm* ... *kâlam manyase*. Même expression dans *Mppç*, p. 567.
6) *svakanthâdavatârya*.
7) « Celui qui a un étendard-brillant ». On ignore de quel personnage il s'agit.

sa méditation pendant d'innombrables myriades d'ères cosmiques, impensables, parmi des milliers de myriades de Buddha.

4. — « Le fait de l'entendre, le fait de le voir, et le fait de penser à lui sans cesse, cela détruit sans faute tous les malheurs, les existences, les chagrins des êtres vivants (1).

5. — « Si un individu à l'âme perverse faisait tomber quelqu'un dans une masse de feu en vue de le faire périr, qu'il (la victime) pense à Avalokiteçvara (2), (et) le feu s'éteindra comme s'il était arrosé d'eau.

6. — « Si l'on faisait tomber quelqu'un dans l'océan infranchissable qui est le séjour des *nâga, makara, asura,* et *bhûta,* qu'il pense à Avalokiteçvara (et) il ne sombrera pas dans le roi des eaux.

7. — « Si un individu à l'âme perverse faisait tomber quelqu'un du haut du Meru en vue de le faire périr, que (la victime) pense à Avalokiteçvara, et alors, changé en soleil, il se tiendra immobile dans l'espace.

8. — « Si une pierre provenant de la montagne faite de diamant dévalait sur la tête (d'un être) en vue de le faire périr, qu'il pense à Avalokiteçvara (et) les pores de la peau ne pourront lui faire de mal (c'est-à-dire : il ne subira pas la moindre égratignure).

9. — « Si (un être) est entouré d'une troupe d'ennemis, les armes à la main, qui ont l'intention de lui nuire, qu'il pense à Avalokiteçvara, et aussitôt ces ennemis deviendront de disposition amicale.

10. — « Si, se tenant prêt à être frappé, (un homme) tombait sous le pouvoir de gens chargés de le mettre à mort, qu'il pense à Avalokiteçvara, et alors les armes s'en iront morceau par morceau (3).

11. — « Si, ici-bas, quelqu'un est lié de liens, de menottes et d'entraves faits de bois ou de fer, qu'il pense à Avalokiteçvara (et) les liens se déferont immédiatement.

12. — « Qu'(un être) pense à Avalokiteçvara, (et) les formules efficaces, la magie, les plantes, les *bhûta,* les *vetâla,* qui détruisent le corps, retourneront au lieu d'où ils sont partis (4).

13. — « Si (un être) est entouré de *yaksha, nâga, asura, bhûta* et *râkshasa,* qui enlèvent la vigueur, qu'il pense à Avalokiteçvara, (et) ils seront hors d'état de nuire, fût-ce à un pore de sa peau.

14. — « Si (un être) est entouré de bêtes féroces, possédant des griffes et des mâchoires acérées, très redoutables, qu'il pense à Avalokiteçvara, (et) ces bêtes s'en iront immédiatement dans toutes les directions.

1) D'après la traduction de S. BEAL, *Catena*, p. 394, les quatre premières stances seraient un peu différentes, dans la version chinoise utilisée par lui. Nous nous réservons de l'examiner au cours de nos travaux ultérieurs.

2) Nous traduisons *smarato* comme *smaratu*, impér., « qu'il pense à » ou « qu'il se souvienne de », de préférence à *smaratas*, génitif de *smarant*, « du point de vue de celui qui pense à ».

3) Pour l'illustration plastique, voir notamment P. PELLIOT, *Les grottes de Touen-houang* II, pl. CXXVI.

4) Croyance à une contre-magie renvoyant les maléfices a ceux qui les ont émis.

15. — « Si (un être) est entouré de certains serpents qui tuent par le regard, (qui sont) mauvais et cruels, qui possèdent une aigrette formée d'une flamme flamboyante, qu'il pense à Avalokiteçvara, (et) immédiatement ces animaux seront rendus inoffensifs.

16. — « Qu'(un être) pense à Avalokiteçvara, (et) les courants d'averses et de tonnerre (provenant) des nuages qui s'abattent sur la terre, accompagnés de foudre et d'un bruit profond, s'apaiseront immédiatement.

17. — « Lorsqu'il a vu les êtres vivants submergés par de nombreuses centaines de malheurs, écrasés par de nombreuses souffrances, lorsqu'il a considéré ces êtres, lui qui possède la force provenant d'une connaissance pure, alors il est le sauveur du monde entier, y compris des dieux.

18. — « Arrivé au point suprême de la force des réalisations magiques, ayant subi l'entraînement méthodique d'une connaissance étendue, on le voit, intégral, de toute part, dans les dix régions, dans le monde, dans toutes les terres (qui peuplent l'infini de l'espace).

19. — « Les dangers provenant des mauvaises voies de l'existence, parmi les êtres infernaux, les animaux, ou chez Yama, s'apaiseront l'un après l'autre pour les gens écrasés par la maladie, par la vieillesse, par la naissance, pour (tous) les êtres vivants. »

Alors Akshayamati, l'esprit rempli de joie, prononça ces stances :

20. — « O toi aux yeux purs, aux yeux faits d'amitié, dont les yeux se signalent par la connaissance et la prévoyance, dont les yeux sont faits de pitié, de pureté, ô toi (qui es) digne d'être aimé, au beau visage, (toi qui es) beau à regarder !

21. — « Toi dont l'éclat est absolument immaculé, sans tache, (toi) dont la connaissance a chassé les ténèbres, (toi) dont l'éclat est celui du soleil, (toi) dont l'éclat est fait de la flamme d'un feu intact, en flamboyant, tu illumines les mondes.

22. — « Toi qui résonnes de ta bienveillance provenant de la compassion, toi dont les qualités sont pures, toi dont l'esprit est porté vers la bienveillance, toi, grand nuage, tu fais pleuvoir la pluie de la bonne Loi (1), cette ambroisie, sur les êtres vivants, et ainsi tu apaises leurs tourments.

23. — « Dans la dispute, dans la controverse, dans le combat, dans un grand danger, dans le cas de celui qui est entré dans la guerre des hommes, que l'on pense à Avalokiteçvara, (et) les gens mauvais qui composent la cohorte des ennemis s'apaiseront (2).

24. — « Avalokiteçvara doit être porté en mémoire, lui qui a le son du nuage, le son du tambour, le grondement de celui qui

1) Comparer la dixième Terre *(bhûmi)* des grands bodhisattva, appelée *dharmamegha*, nuage de la Loi, parce qu'elle apaise (le feu) des vices. (Observation de M. Louis Renou). Cf. E. R. E., II, s.v. *Bodhisattva*.

2) Cette stance, construite sur le modèle des stances 5 à 16, n'est vraisemblablement pas à sa place originelle.

porte l'eau (1), lui qui a un son agréable comme celui de Brahmâ (2), lui qui est allé à la transcendance du cercle des sons.

25. — « N'attendez pas : pensez, pensez à Avalokiteçvara qui est un être pur; dans la mort, dans le malheur, dans la détresse, il est le protecteur, le recours, le refuge.

26. — « Avalokiteçvara est digne d'adoration, lui, océan de vertu, lui qui est arrivé à transcender toutes les qualités, lui dont l'œil est fait de compassion et de bienveillance envers tous les êtres, lui qui est devenu lui-même qualité.

27. — « Celui qui est le compatissant dans le monde, deviendra Buddha dans le temps (3) à venir; je m'incline devant Avalokiteçvara, qui détruit tous les malheurs, dangers et chagrins.

28. — « Maître du monde (4), chef des rois, mine de la loi monastique, après avoir passé de nombreuses centaines d'ères cosmiques, lui, le chef, il attein(dra) l'illumination parfaite (et) suprême.

29. — « Il se tient à droite ou à gauche du chef appelé Amitâbha, qu'il évente; dans tous les territoires, grâce à une concentration spirituelle qui est celle de la *mâyâ* (5), ils rendent hommage (6) jusqu'au parfum du Jina (7).

30. — « Là où, dans la région occidentale, est la zone du monde qui apporte le bonheur, (la zone) immaculée, Sukhâvatî, (c'est) là (que) se tient maintenant ce chef Amitâbha, le cocher des êtres.

31. — « Il n'existe là aucune femme, il n'y a là aucune loi d'union sexuelle; les fils du Jina que voici sont des êtres nés miraculeusement, dans des péricarpes de lotus, où ils sont assis, immaculés.

32. — « Et ce chef Amitâbha, assis sur un trône-à-lions (8), dans un péricarpe de lotus, immaculé, charmant, resplendit comme le roi des Çâla (9).

33. — « Lui aussi est le chef des mondes, il n'a pas son égal dans les trois mondes (10); du mérite a été accumulé par moi qui t'ai loué (11); ô le meilleur des hommes, devenons rapidement comme tu es toi-même ».

1) *jaladhara*, le nuage.

2) Le son ou la voix de Brahmâ *(brahmasvara)*, de même que le son du tambour *(dundubhisvara)*, constituent un des trente-deux *lakshana* des Buddha et des grands bodhisattva. Cf. *Mppç*, p. 279, et *Hôbôgirin*, s.v. *Bonnon*.

3) *adhvan*, litt. chemin, notion spatiale qui, dans la langue bouddhique, prend valeur temporelle.

4) *lokeçvara*.

5) Ou « eux qui sont semblables à la *mâyâ* » (doués d'un pouvoir de création).

6) *te ... pûjishu*, pour aor. *apûjishur*.

7) *jinagandha*. D'après M. Renou, le sens de la phrase serait : Ils rendent hommage à tout ce qui concerne le Jina, et jusqu'au parfum de celui-ci.

8) *simhâsana*.

9) Dans le ch. XXV, on rencontre un Tathâgata appelé Çâlendrarâja, le roi des chefs Çâla. On peut se demander si cette expression ne préserverait pas le souvenir des rois légendaires du Dekhan, les Çâlavâhana.

10) Ou « dans les trois existences ».

11) Ou « le mérite que tu as accumulé doit être loué par moi ».

Ensuite, le Bodhisattva Mahâsattva Dharaniṃdhara (1), s'étant levé de son siège, rejetant sur une seule épaule son vêtement de dessus, ayant fixé en terre son genou droit, ayant salué par le geste des mains jointes le lieu où se trouvait Bhagavat, lui dit ces mots : « O Bhagavat, ne seront pas pourvus d'une source de biens mesquine, ceux qui écoutent le chapitre sur l'instruction de la loi, relatif au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara; l'exposé des transformations diverses relatives au Bodhisattva Mahâsattva Avalokiteçvara, appelé le chapitre de celui-qui-fait-face-à-tout ».

Ce chapitre de celui-qui-fait-face-à-tout étant exposé par Bhagavat, les esprits de quatre-vingt-quatre-mille êtres vivants qui composent cette assemblée se sont trouvés dressés pour l'illumination intégrale, sans seconde, égale à ce qui n'a pas d'égal.

Dans le glorieux Lotus de la Bonne Loi, instruction de la loi, voilà le vingt-quatrième chapitre, appelé chapitre de celui-qui-fait-face-à-tout, (chapitre) qui donne l'instruction sur les transformations d'Avalokiteçvara.

IV. *Lokeçvara-çataka.*

Ce texte, qui remonte au IXe siècle, a été intégralement traduit par Mlle Suzanne Karpelès (2) sous le titre suivant : *Lokeçvara-çatakam ou Cent Strophes en l'honneur du Seigneur du Monde, par Vajradatta.* Il contient presque exclusivement des louanges amphigouriques à l'adresse d'Avalokiteçvara. Il ne nous paraît donc pas utile de le citer ici en entier; nous nous contenterons des strophes relatives aux *Miracles* du bodhisattva (3).

48. — Seigneur du Monde !

Vous écartez l'obstacle redoutable des remparts fortifiés.

Et, à l'intérieur des prisons des ennemis, ayant l'apparence d'une cité infernale, que les liens cruels, longs et puissants dans leur enveloppement, rendent terrifiantes.

Vous accourez au secours de ceux qui, terrassés par la douleur, se souviennent de vous !

O dispensateur des grâces, que votre inestimable compassion nous protège (4) !

49. — Sur l'océan rempli du bruit que font les guirlandes de vagues ondoyantes qui tourbillonnent sous la puissance du vent, pareilles aux jeux frémissants de la dissolution des choses.

Sur cet océan dont les eaux sont troublées et agitées par des troupes de monstres, (les mortels) sont ballotés !

Mais, lorsqu'en Vous, ils cherchent un refuge, ô Porteur du lotus, ils semblent reposer mollement au milieu d'un pur et vaste parterre de lotus bleus !

1) Ce personnage n'a pas encore paru dans le ch. XXIV.
2) Journal asiatique, XIV, nov-déc. 1919, pp. 357-465.
3) Str. 48-58, pp. 409-419.
4) Comparer *Lotus* XXIV, stance 11.

Accordez Votre entière protection à toutes les créatures (1) !

50. — Le feu qui affaiblit et enchaîne, avec ses liens de torrents de fumée, la lune et le soleil, dont l'éclat est alors sans fruit;

Qui est propre à supprimer le courage des épouses célestes, affolées par le tourment que leur cause l'imminence de la destruction;

Pour ceux qui font couler le flot de la récitation de Votre nom;

O vous qui portez le Buddha, ce feu même s'éteint.

Accordez-nous continuellement la réalisation de nos désirs (2) !

51. — Le Seigneur des éléphants, de rage barrit furieusement et lève sa trompe pareille à l'arme de la mort;

Tandis que son vaste corps est assombri tout d'un coup par des essaims d'abeilles, qui se rassemblent sur ses joues où ruisselle la sueur du rut.

Mais lorsque Votre nom, ô « Seigneur du Monde », tel le fer d'un puissant aiguillon, va le frapper au milieu de sa course, il devient pitoyable comme une gazelle apeurée !

O vous dont l'infinie miséricorde secourt toujours ceux qui souffrent, réalisez nos désirs (3) !

52. — Les serpents se nourrissent de la colère qui les consume; ils rejettent en abondance le poison qui alimente leur souffle strident. Dans l'espoir de mordre, ils montrent leurs mâchoires et tendent leurs têtes afin de nuire.

Mais ils périssent impuissants, lorsque Votre nom, ô « Seigneur du Monde », ennemi des puissants serpents venimeux, a pénétré l'esprit des hommes !

Anéantissez l'amas des néfastes passions qui se réfugient dans tous (les êtres) (4).

53. — Le roi des animaux dont l'élan terrible est célèbre du fait qu'il dévore des troupes d'éléphants possédés de la folle arrogance provoquée par l'écoulement de l'odorante liqueur du rut, s'avance par bonds et émet un rugissement terrible, sortant du gouffre insondable de sa gorge;

Ce roi des animaux peut être mis en servitude par les moyens tirés de la récitation de vos louanges, ô Yogî.

Préservez-nous du péché, Vous sur la tiare duquel se dresse l'image du Bienheureux (5) !

54. — La bande (de mauvais génies) qui ne se laissent connaître qu'au mal immense qu'ils font, qui ont rejeté de leur cœur toute compassion, qui inspirent la terreur;

Qui, plus inébranlables que le ciel, pareils à des montagnes font une masse qui prend la couleur des abeilles et des buffles qui la hantent;

1) Comparer *Lotus* XXIV, stance 6.
2) Comparer *Lotus* XXIV, stance 5.
3) Comparer *Lotus* XXIV, stance 14.
4) Comparer *Lotus* XXIV, stance 15.
5) Comparer *Lotus* XXIV, stance 14.

Cette bande, comme si ce n'était qu'un prestige destiné à provoquer l'union sainte, disparaît, perd toute vigueur et n'a plus qu'une existence imaginaire pour celui qui célèbre vos pieds, ô Vous qui êtes la résidence du Sugata. Faites-nous triompher (1) !

55. — L'océan des puissantes armées qui livrent des combats sans pareils;

Séjour de l'épouvante, où les troupes d'éléphants se répandent comme des monstres marins;

Où les brillantes épées et les javelots s'entre-choquent telles des vagues, et où les étendards agités déploient leur blancheur semblable au sourire même de l'écume;

Cet océan, les vaillants peuvent le traverser aisément, grâce au bon navire qu'est votre culte.

O Porteur du lotus, délivrez-nous de la douleur (2) !

56. — Le foudre d'Indra, dont la puissance de son éclat est capable de fendre les chaînes de montagnes, qui porte un feu terrifiant dont le cercle brille avec intensité, qui cause le trouble et l'égarement par la terreur qu'il fait peser sur les créatures,

Ce foudre, pour ceux qui sont sujets à la crainte, devient un pur néant sitôt qu'il tombe;

Grâce à la puissance de dévotion que l'on vous témoigne, O Vous qui rayonnez de la splendeur du lotus que vous portez.

Brisez nos renaissances (3) !

57. — Celui dont le courage est ébranlé par la douleur, qui est près de mourir et qui est pénétré d'une mauvaise colère;

Dont le corps est rempli de maladies diverses et nombreuses, qui se cabrent contre les obstacles et dont la douleur est insupportable;

Grâce à l'application qu'il met à méditer sur Vous, il reprend haleine, réconforté par cette plénitude d'ambroisie d'une extrême vigueur. Il devient un sage qui sur le mal n'a plus de prise.

O Vous qui portez le Buddha sur Votre tête, dirigez notre esprit vers l'Illumination (4) !

58. — Le roi, qui s'en va au loin pour provoquer (au combat), qui se glorifie d'une majesté sans égale, destructrice des ennemis;

Dont la justice surpasse la réputation de celle de Yama, pourtant célèbre pour son extrême justice;

Grâce à la puissance de méditation sur vos pieds, ô Séjour du meilleur des Buddhas, ce roi à l'esprit courroucé devient d'une extrême bienveillance;

Lui qui était la cause de la production des obstacles à la prospérité de ses sujets !

Écartez de nous tout danger (5) !

1) Comparer *Lotus* XXIV, stance 13.
2) Comparer *Lotus* XXIV, stance 9.
3) Comparer *Lotus* XXIV, stance 16.
4) Comparer *Lotus* XXIV, stance 13.
5) Comparer *Lotus* XXIV, stances 9 et 10, p. ex.

V. *Kâranda-vyûha-sûtra.*

Ainsi que nous l'avons dit dans l'Introduction, nous ne pouvons présenter de ce texte qu'un résumé fort incomplet, la mort de notre maître Jean Przyluski nous privant de l'accès aux traductions que lui-même et Mlle Lalou en avaient faites d'après les versions sanskrites et tibétaines, ainsi que des indications qu'il avait rassemblées. Les quelques renseignements et le résumé qu'on va lire, proviennent de notes prises par nous aux Cours professés par Jean Przyluski à l'École Pratique des Hautes Études, en 1937-1938 et en 1942-1943. Nous espérons que l'avenir nous permettra de procéder à une étude plus approfondie du *Kâranda-vyûha-sûtra.*

Notre maître considérait ce texte comme ayant été compilé entre le VIe et le Xe siècles, d'après les dates approximatives des versions tibétaines, les recensions népalaises étant plus tardives. La version en prose serait de composition antérieure à la version en vers. D'après J. Przyluski, le *Kâranda-vyûha-sûtra* serait constitué par trois couches de rédaction. Dans la première, Avalokiteçvara se présente comme un Bodhisattva Mahâsattva; dans la seconde, il apparaît comme un macrocosme; dans la troisième, il revêt l'aspect d'une sorte de grand magicien. Au cours de notre résumé, nous désignerons ces trois couches par les lettres (A), (B) et (C).

La version en prose s'intitule *Kâranda-vyûha-sûtra,* et la recension en vers *Gunakâranda-vyûha-sûtra. Vyûha* signifie « exposé, système, ensemble d'éléments »; dans le Bouddhisme, *kâranda* désigne une cassette où l'on met des choses précieuses, reliques ou joyaux; *guna* signifie « vertu » ou mérite ». Le titre complet peut donc se traduire ainsi : « Traité qui expose la cassette (contenant) les mérites (d'Avalokiteçvara) » (1).

(A). Prologue : adoration à Çrî Avalokiteçvara. Le Buddha Çâkyamuni préside l'Assemblée au Jetavana. Énumération des personnages qui composent l'Assemblée : bodhisattva (parmi eux est nommé Avalokiteçvara, ce qui est vraisemblablement dû à l'inadvertance d'un scribe répétant le cliché habituel), *deva, nâga, gandharva,* etc. Des rayons sortent du grand enfer Avîcî et éclairent le Jetavana. Le bodhisattva Sarvanivaranaviçkhambin se lève de son siège et demande à Bhagavat l'origine des rayons. Bhagavat répond que c'est parce qu'Avalokiteçvara délivre les damnés et entre dans la Ville des Morts. Sarva° demande comment Avalokiteçvara peut pénétrer dans l'enfer en flammes. Réponse de Bhagavat : il y entre comme un *cakravartin* dans son jardin. Description d'Avalokiteçvara : c'est un homme ayant une forme ravissante, coiffé du *jatâmukuta,* et paré d'ornements divins; quand il est entré dans l'enfer Avîcî, on a vu paraître des lotus grands comme des roues de char (2), le vase de l'enfer s'est brisé et un étang en a

1) Rappelons qu'Eugène BURNOUF a donné un résumé de ce texte dans son *Introduction,* pp. 220-227; cf. également, R. MITRA, *The Sanskrit Buddhist Literature in Nepal,* pp. 95 seq., 101 seq.

2) Cliché habituel dans la littérature bouddhique. Cf. par exemple *Mppç,* p. 466.

pris la place. Yama se demande à qui ces prodiges sont dûs; il reconnaît Avalokiteçvara dont il adore les pieds et s'adresse a lui en ces termes : « Toi qui es le Grand Seigneur, qui as la beauté du Lotus..., qui as cent mille bras, qui as cent mille *koti* d'yeux, qui as onze têtes, qui vas jusqu'à la bouche de la cavale (1), qui opères la délivrance de tous les êtres, qui consoles la tortue, le monstre marin et le poisson, toi qui accumules la science..., toi qui es rempli de plusieurs centaines de milliers de méditations, etc... » Yama fait trois *pradakshinâ* autour d'Avalokiteçvara.

Deuxième scène. Sarva° annonce qu'Avalokiteçvara s'avance; il est entraîné vers la Ville des Morts. Ceux-ci sont desséchés et leur bouche est semblable au trou d'une aiguille (2). Quand Avalokiteçvara s'approche de la Ville, celle-ci se refroidit; le gardien devient bienveillant; Avalokiteçvara compatissant fait jaillir de ses doigts dix *vaitaranî*, rivières remplies d'une eau appelée *ashtângavarî*, l'eau aux huit éléments, véritable eau de vie qui va permettre aux morts de se reconstituer. Quand ils aspirent cette eau, ils se reforment; Avalokiteçvara les ayant sauvés, ils se transportent ensuite dans l'univers Sukhâvatî, où le bodhisattva les retrouve. Sarva° demande pourquoi Avalokiteçvara vient ce jour-là au Jetavana; réponse de Bhagavat : c'est pour instruire les créatures.

(B). Bhagavat dit qu'il n'y a pas d'enseignement de Tathâgata qui soit pareil à celui d'Avalokiteçvara, et cela depuis fort longtemps car le Buddha Vipaçyin a déjà fait l'exposé des qualités du bodhisattva. Récit de Vipaçyin : des yeux d'Avalokiteçvara sont nés le soleil et la lune, de son front Maheçvara, de son cœur Nârâya*n*a, de ses dents Sarasvatî, de sa bouche les vents, la Terre de ses pieds, Varu*n*a de son ventre (3). Quand les dieux sont produits, Avalokiteçvara déclare que Maheçvara est le premier d'entre eux.

(A). Récit de Çâkyamuni : après le Buddha Vipaçyin, parut le Buddha Çikhin; quand les créatures célestes furent réunies, Çikhin commença à parler. Sa face émet des rayons qui éclairent l'univers et tournent autour de lui; le bodhisattva Ratnapâ*n*i lui demande pourquoi. Réponse de Çikhin : c'est parce qu'Avalokiteçvara arrive dans l'univers Sukhâvatî; à son arrivée paraissent des arbres, des étangs et divers prodiges. Lorsqu'il sort de cet univers, la terre tremble de six manières. Ratnapâ*n*î demande d'où vient ce présage. Réponse de Çikhin : c'est Avalokiteçvara qui arrive. A ce moment, Avalokiteçvara prend des lotus à mille pétales avec des tiges d'or; il adore le Buddha et lui présente les lotus qui lui sont destinés par Amitâbha (4). Le Buddha met les lotus à sa gauche et expose les qualités d'Avalokiteçvara. Celui-ci se propose d'instruire les morts et de les amener à l'état de Buddha. Avaloki-

1) *badavâ-mukha*, limite du monde maritine connu, et entrée de la région infernale.
2) C'est pourquoi le *preta*, assistant coutumier d'A°, sera appelé par le *Khasarpanasâdhana* : *sûcimukha*, celui-dont-la-face-est-en-forme-d'aiguille.
3) Comparer le *Çardulakarnâvadâna*, dernier récit du *Divyâvadâna*. Cf. *Infra* p. 156
4) Comparer *Mppç*, pp. 567-568.

teçvara adore le Buddha, puis s'élance et disparaît dans l'air comme un globe de feu étincelant.

(B). Ratnapâ*n*i demande à Çikhin quelle est la masse des mérites d'Avalokiteçvara. Réponse de Çikhin : si des Tathâgata aussi nombreux que les sables de Gange recevaient des présents, la masse des mérites résultant de ces offrandes serait celle que contient l'extrémité d'un seul des cheveux d'Avalokiteçvara; si pendant douze mois, il pleuvait nuit et jour dans les quatre continents, on pourrait compter les gouttes d'eau, mais pas les mérites d'Avalokiteçvara; le Buddha peut calculer le nombre de gouttes d'eau de l'Océan, mais pas les mérites d'Avalokiteçvara; les quadrupèdes des quatre continents, le Buddha peut compter leurs poils, mais pas les mérites d'Avalokiteçvara...; si le Buddha faisait parvenir toutes les créatures à l'état d'*arhat*, leurs mérites seraient égaux à l'extrémité d'un seul cheveu d'Avalokiteçvara. Ratnapâ*n*i s'étonne : il n'avait jamais entendu dire que les mérites d'Avalokiteçvara fussent aussi considérables.

(A). Ratnapâ*n*i demande quand les êtres sont délivrés. Réponse de Çikhin : Avalokiteçvara instruit les êtres et leur enseigne la loi sous forme de Tathâgata, etc., en général sous la forme du personnage par lequel les êtres sont susceptibles d'être convertis (1). (B). Ratnapâ*n*i est très étonné et constate que les Tathâgata eux-mêmes n'ont pas une pareille puissance.

(A). Récit de Çâkyamuni : Avalokiteçvara enseigne la loi aux *asura* sous la figure d'un *asura*; il continue sa tournée et expose le *Kâra*nd*a-vyûha*.

Après le Buddha Çikhin paraît le Buddha Viçvabhû. Celui-ci proclame les qualités d'Avalokiteçvara. Récit de Viçvabhû : Avalokiteçvara entre ensuite dans la Terre du Fer, où Balî, le grand roi des *asura*, est confiné. Pendant qu'Avalokiteçvara s'avance, Balî qui se tient debout le voit au milieu de rayons. Balî s'approche avec sa suite et une escorte de boîteux et de nains; il se jette aux pieds d'Avalokiteçvara; sa vie a aujourd'hui sa récompense puisqu'il a vu des êtres qui suivent la bonne doctrine. Balî adore Avalokiteçvara, le fait asseoir et l'invoque; il confesse ses péchés et raconte dans quelles circonstances il a été banni et exilé; il décrit ses vaches de sacrifice, ses jeunes filles parées; ses richesses : il possédait trois fois la terre. Il est un grand pécheur et expose son ancienne faute : il avait enchaîné une multitude de rois, dont les cinq Pâ*n*d*ava, et les avait enfermés dans une caverne de cuivre où ils étaient attachés à des poteaux de fer. Balî aurait voulu également y mettre Râma, mais il ne put le trouver, bien qu'il prît toutes sortes de formes pour atteindre ce but. Il y renonça et prépara alors un grand sacrifice; au moment où il allait l'accomplir, se présenta un sacrificateur nain, avec la peau d'antilope sur l'épaule. Çakra dit à Balî que ce nain était un messager de Kâla,

1) Comparer *Lotus* XXIV. Cf. *supra*, pp. 31-32.

c'est-à-dire la Mort. Le nain, qui n'était autre que Nârâyaṇa, demanda l'aumône de deux pas de terre; Balî lui en accorda trois, et lui offrit des pièces d'or, accompagnées de graines. Nârâyaṇa plaça le soleil et la lune sur ses épaules, se munit de ses attributs, fit deux pas, et il n'y eut plus de place pour le troisième. Nârâyaṇa plaça ensuite Balî dans l'enfer. Tout ce récit est fait à Avalokiteçvara par Balî qui loue ensuite le bodhisattva. Celui-ci lui prédit ses destinées futures : il deviendra un tathâgata nommé Çrînâman. Avalokiteçvara commence à faire l'exposé de la loi. Prédication d'Avalokiteçvara. Il parle à Balî de la réunion du Jetavana, et la décrit. Le bodhisattva Gaganagañja qui se trouve au Jetavana, contemple l'univers et annonce qu'Avalokiteçvara s'avance alors dans les ténèbres de la région où se trouvent des êtres qui ne sont pas humains. Il n'y a là ni soleil, ni lune; ce monde est habité par des *yaksha* et des *râkshasa* qui le reçoivent très bien; il leur enseigne la loi. Les auditeurs demandent combien de mérites recueilleront ceux qui écriront ou réciteront le *Kâraṇḍa-vyûha*.

Avalokiteçvara se transforme alors en brahmane et se rend au palais des *deva*, dont il implore la charité. Le fils des *deva* commence par répondre qu'il n'a rien, puis il entre dans un char *(vimâna)* où se trouvent des richesses dont il fait profiter Avalokiteçvara. On lui demande d'où il vient : il décrit le Jetavana. Qui est-il pour produire des miracles comme les richesses (qu'il a) accumulées dans le *vimâna* ? Avalokiteçvara répond qu'un bodhisattva n'est ni un dieu ni un homme; il a compassion des pauvres et des malheureux, et il enseigne la loi; le fils des *deva* lui offre des pendants d'oreilles et un diadème.

Avalokiteçvara quitte les *deva* et se rend à l'île de Siṁhala où il s'avance en présence des *râkshasî*. Celles-ci s'offrent à lui et lui proposent des vêtements et de la nourriture. Il accepte vêtements et nourriture, à condition qu'elles recevront ses commandements. Les *râkshasî* promettent de ne plus faire de carnage et de se nourrir de riz.

Avalokiteçvara se dirige alors de Siṁhala vers Bénarès où se trouvent de nombreux insectes. Le bodhisattva se transforme en abeille et, par son bourdonnement, enseigne l'adoration des Trois Joyaux aux insectes qui se rendent dans l'univers Sukhâvatî.

Avalokiteçvara arrive ensuite au Magadha. Là, les créatures se mangent entre elles. Le bodhisattva fait pleuvoir de l'eau, du riz, du sésame, du jujube. etc. Les habitants se demandent d'où cela vient; un vieillard se présente à eux et leur explique qu'il s'agit d'un bienfait d'Avalokiteçvara dont il leur décrit les qualités.

Le bodhisattva disparaît dans l'éther *(âkaça)* qui conçoit une pensée (1) : il y a longtemps qu'il n'a pas vu le tathâgata Viçvabhû; celui-ci est au Jetavana. L'éther y parvient, précédant de peu Ava-

1) La personnification de l'espace est donnée par nous sous toutes réserves, le contrôle du texte ne nous étant pas possible actuellement.

lokiteçvara, que Gaganagañja voit arriver. Avalokiteçvara fait trois fois la *pradakshinâ* autour de Viçvabhû, puis vient s'asseoir à sa gauche. Viçvabhû le questionne, et il raconte ce qu'il a fait. Gaganagañja est en admiration. Viçvabhû enseigne la loi, puis se tait. « Et ceci est la fin de la première partie du *Kâranda-vyûha*, le roi des joyaux ».

(B). Avec la deuxième partie, on revient à l'époque du Buddha Çâkyamuni et de son interlocuteur Sarvanivaranaviçkambhin. Celui-ci demande quelles sont les méditations obtenues par Avalokiteçvara. Réponse de Bhagavat. Énumération de soixante-huit *samâdhi*; mais il y en a bien d'autres; dans chacun des pores de sa peau, il y en a des centaines de milliers. Les Tathâgata n'ont pas une pareille accumulation de mérites. (A). Çâkyamuni poursuit : lorsqu'il était un bodhisattva nommé Simhanâda, il visita l'île de Simhala. Les vents poussèrent vers l'île le vaisseau où il se trouvait, avec de nombreux marchands; ils firent naufrage, et les *râkshasî* de l'île les recueillirent, après avoir pris la forme de jeunes filles. Chacune d'entre elles prit un marchand pour amant. Simhanâda (c'est-à-dire le futur Çâkyamuni) entreprend de sauver ses compagnons. Dans l'île se trouve le roi des chevaux, Vârâha (ou Bâlaha), qui est plein de compassion pour les malheureux; il mange la plante médicinale *çveta*; il va et vient sur la plage, agite son corps, et demande trois fois : « Qui passe à l'autre rive ? » Les marchands décident de partir le troisième jour, au lever du soleil. Ils arrivent à l'endroit où se trouve le cheval et répondent à sa question. Quand le cheval s'agitera, ils devront grimper sur son dos, et surtout ne pas se retourner. Attendris par les gémissements des *râkshasî*, ils se retournent et tombent à l'eau la tête la première; ils sont alors dévorés par les *râkshasî*. Seul Simhanâda parvient au Jambudvîpa; il fait alors trois fois la *pradakshinâ* du cheval avant que celui-ci reparte. C'est Avalokiteçvara qui était devenu le roi des chevaux (1).

(B). Reprise du cliché de la masse des mérites d'Avalokiteçvara. Chacun des pores de sa peau est décrit comme le siège d'un monde immense; quelques descriptions. Personne n'a jamais vu ni entendu cela de qui que ce soit en dehors d'Avalokiteçvara (2). Celui-ci, que l'esprit ne peut embrasser, produit des miracles devant un grand nombre de bodhisattva qu'il instruit. Ceux-ci se rendent ensuite dans l'univers Sukhâvatî, où parle (?) Amitâbha. Reprise de la description des pores : ils contiennent des r*shi*, des *gandharva*, des *kinnara*, etc.

(C). Sarva° demande au Buddha comment obtenir la formule en six syllabes. Bhagavat répond que les Tathâgata ne la connaissent pas. Cette formule est le « cœur intime » *(hrdaya)* d'Avalokiteçvara. Personne ne connaît cette reine des formules magiques.

1) C'est le *jâtaka* classique de l'île des *râkshasî*, où Çâkyamuni joue parfois lui-même le rôle du cheval. Cf. *Mém. Contr. Occid.*, II, pp. 125 seq.

2) Mêmes prérogatives attribuées à Samantabhadra, dans *Mppç*, pp. 602-603.

Pourtant « ceux qui sont occupés à la réciter sont remplis de mérites ». Çâkyamuni a cherché par tous les moyens à obtenir la formule. Il l'a enfin demandée au Buddha Padmottara (ou Padmottama). Celui-ci raconte comment lui-même l'a cherchée, et l'a enfin obtenue. Récit de Padmottama : il est arrivé en présence d'Amitâbha. Celui-ci lui a demandé s'il désirait cette reine-grande-formule-magique. Padmottama ayant répondu par l'affirmative, Amitâbha a appelé Avalokiteçvara, d'une voix semblable à celle d'un passereau. Il a demandé à Avalokiteçvara de donner la formule à Padmottama, car « il erre, bien que Tathâgata ». Avalokiteçvara dit qu'il faut d'abord porter sur sa personne le diagramme sacré. Comment reçoit-on l'empreinte du *padmânka*? comment reconnaît-on le sceau de *sarvarâjendra* ? Il faut tracer, avec de la poudre de pierres précieuses, un diagramme grand comme la main; au milieu, on dessinera la figure d'Amitâbha; à sa droite Mahâma*n*idhara; à sa gauche, la formule magique, pourvue de quatre bras, de couleur jaune, parée de divers ornements, joignant ses deux mains principales, et tenant le lotus dans sa deuxième main gauche. Ma*n*idhara doit tenir le rosaire dans la main droite. Aux pieds de la formule, appelée *Sarvarâjendra* (souverain de tous les rois), on représentera un *Vidyâdhara* tenant un vase à encens dans la main droite et divers ornements dans la main gauche. Aux quatre portes du diagramme, les quatre Grands Rois, glaive à la main. Aux quatre coins on figurera divers joyaux. Celui qui désire entrer dans le diagramme doit, après avoir écrit le nom des parties du corps sur des feuilles, prendre celles-ci dans sa main, et les jeter dans le diagramme. Si les poudres de pierres précieuses ne sont pas à la portée de tous, on prendra des poudres de fleurs. Si on n'en a pas, on pensera au diagramme pendant un mois, avec le maître d'un homme parti dans un autre pays.

Padmottama demande la formule. Avalokiteçvara l'accorde : c'est *om mani padme hum*. Il se produit alors des cataclysmes. Padmottama offre un collier de perles à Avalokiteçvara, qui le donne à Amitâbha; celui-ci le remet à Padmottama. Ce dernier se rend alors à l'endroit où est situé son univers, Padmottama.

Sarva° parle à Çâkyamuni : il demande comment obtenir la formule. Suit un développement sur la formule, et les mérites que l'on acquiert en la déposant dans un *stûpa* et en l'honorant. Sarva° demande : où doit-il aller pour l'obtenir? Bhagavat répond : à Bénarès se trouve un prédicateur qui la possède. Sarva° ira à Bénarès pour voir et servir ce prédicateur, car ceux-ci sont rares. Il embrasse les pieds de Çâkyamuni et demande la formule. Tout à coup, le prédicateur apparaît (1). Sarva° lui demande comment obtenir la formule. Il répond : tous les Tathâgata sont sortis de la perfection de la Science et celle-ci est appelée la Mère de tous les Tathâgata; quand la formule est prononcée, les Tathâgata

1) J. Przyluski considérait qu'il y avait ici une lacune dans le texte.

inclinent la tête et réunissent leurs mains en signe de respect; à plus forte raison les bodhisattva. C'est l'Essence du bon grain du Grand Véhicule; c'est le *vyâkarana* qui équivaut à tous les textes; la loi devient inutile; il suffit de réciter la formule pour obtenir la béatitude et la délivrance. C'est pour elle que les bodhisattva mahâsattva prêchent et parcourent le monde. En la récitant une fois, on atteint les Six perfections. Sarva° la demande. Le prédicateur reste pensif, mais une voix sort de l'éther et lui dit de donner la formule qui est reine. D'où vient cette voix? Elle renouvelle son injonction. Le prédicateur contemple l'éther : il voit une forme jaune comme le temps d'été, coiffée du *jatâmukuta*, portant sur sa tête l'Omniscient, tenant le lotus à la main, ayant l'éclat du lotus, ayant mille yeux sur le corps, etc. Le prédicateur parle à Sarva° : la formule lui est accordée par Avalokiteçvara. Que Sarva° la reçoive. Il la reçoit en joignant les mains. Alors la terre tremble de six manières. Sarva° acquiert tous les *samâdhi*; il offre un présent à son précepteur : les quatre *dvîpa* remplis d'une chose précieuse. Le prédicateur lui dit qu'aucun présent ne vaut une seule lettre de la formule, aussi le refuse-t-il. Sarva° lui offre un collier de perles de cent-mille pièces d'or; il faut le présenter à Çâkyamuni. Sarva° adore les pieds du prédicateur, le quitte, retourne au Jetavana, et s'assied à l'écart. Le Buddha lui demande s'il a obtenu la formule. Il répond affirmativement. De nombreux Tathâgata prononcent alors la formule *om cale cule cunde svâhâ*.

(B). Reprise de la description des pores de la peau d'Avalokiteçvara. Dans ceux-ci se trouvent des montagnes précieuses, avec des joyaux; les Buddha s'y promènent en se rappelant la formule; ils serrent leurs vêtements, placent leur corps perpendiculaire, mettent leur pensée face-à-face, et méditent. Dans la montagne d'un autre pore, se trouvent les bodhisattva, et le joyau-qui-exauce-les-désirs. Dans celle d'autres pores, se trouvent des *gandharva*, des *pratyekabuddha*, etc. Sarva° étant sorti de l'un de pores, il en voit un dernier, éloigné du précédent d'une distance de quatre-vingt-mille *yojana*; il s'y trouve quatre-vingt-mille montagnes, des arbres-des-désirs, des édifices, etc. Sarva° demande à Çâkyamuni s'il y a encore d'autres pores. Bhagavat lui répond : en franchissant ce pore sur le pouce du pied droit d'Avalokiteçvara, on voit rouler les quatre grands Océans; quand les eaux sortent de ce pouce, elles tombent par la bouche-de-la-cavale (1). Tel est le lieu sur lequel repose Avalokiteçvara. Sarva° parle à Çâkyamuni et apprend de celui-ci qu'il n'y a plus d'autres pores.

(A). Sarva° demande à Çâkyamuni si Avalokiteçvara ne va pas venir. Réponse de Bhagavat : « Le bodhisattva Avalokiteçvara vient au Jetavana pour me voir, m'honorer, me servir ». Avalokiteçvara envoie des rayons de sept couleurs et ceux-ci parviennent au Jetavana. Sarva° demande d'où viennent ces rayons et où ils

1) Cf. *supra*, p. 40, n. 1.

vont. Réponse de Bhagavat : ils sont lancés par Avalokiteçvara; ils viennent dans le *vihâra*, tournent trois fois autour du Buddha, puis ils pénètrent dans l'enfer Avîcî et le refroidissent. Alors Avalokiteçvara, étant sorti de l'univers Sukhâvatî, se rend au Jetavana. Il adore les pieds du Buddha et se tient debout à l'écart. Le Buddha lui parle : « Tu es fatigué d'avoir instruit les créatures ». Avalokiteçvara répond : « J'ai accompli mon œuvre comme l'avait ordonné le Bienheureux ». Il présente des lotus au Buddha, de la part d'Amitâbha. Le Buddha les prend et les place à sa gauche. Alors Maheçvara, fils des *deva*, se rend au Jetavana, adore les pieds du Buddha, et demande l'exposé du *vyâkaraṇa*. Le Buddha répond qu'Avalokiteçvara le lui donnera. Maheçvara adore Avalokiteçvara et lui adresse un hymne : Adoration à toi ... qui tiens le lotus, ... qui consoles le monde, ... etc. Puis Maheçvara se tait. Avalokiteçvara lui demande pourquoi. Il répond : « Promets-moi que je deviendrai un Buddha ». Avalokiteçvara : « Tu seras le Tâthagata Basmeçvara ». Paraît alors Somadevî, qui chante un hymne à Avalokiteçvara. Elle demande a être délivrée de la condition de femme. Avalokiteçvara lui répond : « C'est sur le flanc méridional (?) que sera ton univers; tu seras le Tâthagata Umeçvara ». Le texte l'appelle ensuite Umâdevî. Elle obtient la prédiction de son état futur.

Sarva° demande au Buddha l'énumération des qualités d'Avalokiteçvara; le Buddha répond par le cliché coutumier : Avalokiteçvara est doué de plusieurs centaines de méditations, dont il énumère quelques-unes. On revient alors, par le récit de Çâkyamuni, au temps du Buddha Krakucchanda. Les méditations d'Avalokiteçvara sont en lutte avec celles de Samantabhadra. Elles sont énumérées. Finalement, Samantabhadra. semble rendre hommage à Avalokiteçvara (1).

(B). Krakucchanda dit qu'il y a peu d'êtres comme Avalokiteçvara, dont la splendeur dépasse celle des Tathâgata.

(A). Vient ensuite un éloge du *Kâraṇḍa-vyûha*. Le Buddha dit : ceux qui entendront le nom du *Kâraṇḍa-vyûha*, leurs actions antérieures ne constitueront pas des barrières; ils seront délivrés de leurs crimes. Sarva° : « Comment les reconnaître ? » Le Buddha : sur le flanc droit du Sumeru se trouvent deux étangs faits par les Tathâgata; quand un vêtement bleu devient blanc, après y avoir été plongé, les péchés sont comme inexistants; de la même manière le *Kâraṇḍa-vyûna* purifie tout.

Alors Avalokiteçvara adore les pieds du Buddha et se retire dans un lieu solitaire. Après son départ, Ananda demande au Buddha de lui enseigner la règle d'éducation. Suit un passage sur l'ordination, les vêtements à réunir pour celle-ci, le temps du noviciat, etc.; les religieux, fidèles observateurs de la discipline, doivent avoir trois vêtements : un pour l'assemblée, un pour la visite au roi, et un pour leurs pérégrinations. Ananda dit : les reli-

1) Cf. *supra*, p. 43, n. 2.

gieux qui observent les préceptes obéissent au *pratimoksha*. Il adore les pieds du Buddha et se retire. Les autres auditeurs se retirent également, de même que les *deva*, *asura*, etc. Chacun rentre chez soi.

Voilà ce qu'a dit Bhagavat; les religieux, les fidèles, l'assemblée, etc., tous, transportés de joie, ont accueilli les paroles du Bienheureux.

Fin du *Kâranda-vyûha-sûtra* du Grand Véhicule.

VI. *Mañjuçrîmûlakalpa.*

D'après J. Przyluski (1), ce texte aurait été compilé entre les VIII[e] et X[e] siècles, et compterait plusieurs couches de rédaction. C'est dans la plus tardive seulement qu'Avalokiteçvara joue un rôle important, comme chef des divinités du clan du Lotus *(abja-kula)* (2). Nous donnons ci-après quelques extraits du *Mañjuçrîmûlakalpa*, indiquant la manière dont Avalokiteçvara doit être figuré dans les *mandala* peints sur étoffe. C'est au chapitre II que ces *mandala* sont décrits.

P. 40 (3). « Alors au côté droit de l'image du Bx. Çâkyamuni, le Maître ès *mandala* doit faire deux Pratyekabuddha... ; au-dessous d'eux, il doit faire deux grands auditeurs... A dr. de ceux-ci, le Bx. *A*rya-Avalokiteçvara, paré de toutes les parures, jaune comme les chaumes à l'automne, ayant pour siège un lotus, tenant de la m. g. un lotus et de la m. dr. faisant le *varada*... »

Rite du Pata *supérieur* (4). « En premier ... qu'il peigne le Tathâgata Çâkyamuni, ... assis sur le lotus précieux... Au côté droit de Bhagavat (qu'on représente sur d'autres fleurs de lotus), huit grands Bodhisattva... Dans le troisième (lotus, qu'on peigne) l'*A*rya Avalokiteçvara, blanc comme le chaume à l'automne; orné de toutes les parures; portant la tiare faite de tresses et le cordon sacré blanc; sur sa tête, au-dessus des tresses, est placé l'Omniscient. Celui qui a les dix forces : l'*A*rya Amitâbha. L'aspect (d'Avalokiteçvara) est séduisant; avec la main (gauche), il tient un lotus *(aravinda)*, avec la main droite, il répand les faveurs; sa pensée est ... tournée vers la méditation et l'abstraction; son corps est entièrement lumineux ».

Rite du Pata *moyen* (5). « Au côté gauche du Bienheureux Çâkyamuni, il faut peindre l'*A*rya Avalokiteçvara, de couleur claire comme le chaume à l'automne, tel qu'il a été décrit précédemment, sauf qu'il porte le chasse-mouche de Bhagavat ».

Rite du petit Pata (6). « Sur le côté droit de l'*A*rya Mañjuçrî, qu'on peigne, comme plus haut, l'*A*rya Avalokiteçvara, le corps

1) *Les Vidyârâja*, pp. 302-306.
2) *Les Vidyârâja*, pp. 314-315.
3) *Les Vidyârâja*, pp. 313-314.
4) M. Lalou, *Iconographie des étoffes peintes*, pp. 31-33.
5) M. Lalou, *Iconographie des étoffes peintes*, p. 43.
6) M. Lalou, op. cit., pp. 47-48.

entièrement lumineux, placé sur le tabouret précieux, tenant de la main (droite) le chasse-mouche et, de la main gauche, le lotus blanc (*aravinda*) »

Rite du Pata *simplifié* (1). « Au côté gauche de l'*Â*rya Mañjuçrî, qu'on peigne l'*Â*rya Avalokiteçvara, vêtu d'un vêtement flottant d'étoffe bleue; tous les membres resplendissants; orné de toutes les parures; portant, comme cordon sacré, un collier de perles. Dans la main gauche, portant un lotus blanc (*çvetapadma*), dans la main droite, le chasse-mouche blanc au manche d'or. Il a l'aspect aimable. Son regard est dirigé vers l'*Â*rya Mañjuçrî».

Appendice IV (2). « A gauche (de Bhagavat), qu'on peigne Samantabhadra, l'*Â*rya Avalokiteçvara, Bhadrapâla et Suçobhana. Ils doivent être peints plus petits que l'image de Bhagavat. Qu'on fasse l'*Â*rya Avalokiteçvara et Sudhana portant un chasse-mouche... »

Appendice V (3). « ...qu'on peigne l'*Â*rya Mañjuçrî Kumârabhûta ...Qu'on peigne, à droite, l'*Â*rya Avalokiteçvara, à gauche Samantabhadra, tous les deux quelque peu inférieurs à l'*Â*rya Mañjuçrî... »

Appendice VII (4). « ...qu'un artisan ... peigne ... l'*Â*rya Mañjuçrî... A sa gauche, l'*Â*rya Avalokiteçvara, un lotus à la main — tenant à la main le chasse-mouche... »

VII. *Sâdhanamâlâ.*

Les *sâdhana* ont déjà été étudiés par MM. Foucher (5) et Bhattacharyya (6). Le recension sanskrite la plus ancienne semble remonter au début du XIIe siècle (7) et s'intutile *Sâdhana-samuccaya*; d'autres, postérieures, sont appelées *Sâdhanamâlâ-tantra*. Enfin, certains *sâdhana* ont été recueillis dans le *Dharmakoshasamgraha* du pandit Amṛtânanda, vers la fin du XVIIIe ou le début du XIXe siècle (8).

Les manuscrits examinés par les deux savants sont en particulier les suivants :

Add(itional) 1686 de la Bibliothèque de l'Université de Cambridge (A, de M. Foucher).

Add. 1648 de la même bibliothèque (B 1, de M. Foucher).

Add. 1593 de la même bibliothèque (B 2, de M. Foucher, C de M. Bhattacharyya).

1) M. Lalou, op. cit., p. 55.
2) M. Lalou, op. cit., pp. 63-64.
3) M. Lalou, op. cit., p. 64.
4) M. Lalou, op. cit., p. 65.
5) I. B. I., 2e étude.
6) *The Indian Buddhist Iconography.*
7) I. B. I., 2e étude, pp. 5-7.
8) Bhattacharyya, p. ii.

Dev(anâgarî) 123 de la Bibliothèque Nationale de Paris (B 3, de M. Foucher) (1).

Un MS appartenant à la bibliothèque de Durbar (Nepal) (N, de M. Bhattacharyya).

N° 74 de la série 8051, appartenant à la collection gouvernementale de la Société Asiatique du Bengale (A, de M. Bhattacharyya).

M. Bhattacharyya s'est également servi de deux autres MSS de la bibliothèque du Durbar (Nepal), et de deux autres MSS appartenant à la collection bengalie (2); il n'a pas eu accès aux MSS 1648 et 1686 de Cambridge ni à celui de Paris; il a par contre découvert deux *sâdhana* d'Avalokiteçvara sur un feuillet de l'*Abhishekavidhi* du Guhyasamâja, attaché à un MS népalais (3); un troisième *sâdhana* d'Avalokiteçvara se trouvait dans le *Dharmakoshasamgraha* d'Am*r*tânanda (4).

Les *Sâdhanamâlâ* sont des recueils de conjuration magique (5); en conséquence, les descriptions de divinités qu'ils contiennent sont extrêmement détaillées, car de leur précision dépend l'efficacité des rites d'évocation. Ces descriptions sont très précieuses pour l'iconographie.

En ce qui concerne les traductions qui vont suivre, nous les avons faites sous la direction de M. Louis Renou, en nous servant soit de l'édition sanskrite de la *Sâdhanamâlâ* (6), soit des extraits cités par M. Bhattacharyya (7); pourtant, chaque fois qu'un texte a été traduit par M. Foucher (8), nous reproduisons sa version, toujours extrêmement fidèle à l'original. Si nous donnons deux *sâdhana* relatifs à Si*m*hanâda Lokeçvara, c'est en raison des sérieuses divergences que présentent entre eux les passages cités par MM. Foucher et Bhattacharyya. Il s'agit cependant de la même forme du dieu, alors que, dans les cas de Padmanartteçvara (trois *sâdhana*) et de Raktalokeçvara (deux *sâdhana*), les formes sont différentes.

1. — *Shadaksharî-Lokeçvara* (9).

« Que le conjurateur se conçoive comme (Sha*d*aksharî) Lokeçvara, revêtu de tous les ornements, de couleur blanche, à quatre bras, portant le lotus de la main gauche et le rosaire de la main droite; des deux autres mains, il forme l'*añjali* en coupe, en direction du cœur. A sa droite est Ma*n*idhara, ayant la même couleur et les mains dans les mêmes positions, assis sur un lotus. A gauche (se trouve) Sha*d*aksharî Mahâvidyâ, de forme identique, assise sur un autre lotus ».

Un autre *sâdhana* de la même divinité lui assigne comme unique

1) D'après M. Foucher, op. cit., les MSS Cambridge 1648, Cambridge 1593, et Paris 123 donnent à peu près la même liste de *sâdhana*.
2) Bhattacharyya, p. xi.
3) Bhattacharyya, pp. 49-50.
4) Bhattacharyya, p. 50.
5) I. B. I., 2e étude, pp. 7 sq.
6) *Gaekwad's Oriental Series*, Vol. XXVI et XLI.
7) Op. cit., pp. 32-52.
8) I. B. I., 2e étude, pp. 24-39.
9) *Sâdhanamâlâ*, pp. 26-27. Bhattacharyya, pp. 34-35. I. B. I., 2e ét., pp. 28-29.

assistante Mahâvidyâ, « de couleur jaune, portant de la main gauche les joyaux; sa main droite est vide; elle se conforme à l'attitude (appelée) *vîrâsana* » (1). Enfin, les indications suivantes sont fournies par un troisième texte (2) : « Parfois, dans le *sâdhana* de Sha*d*aksharî Mahâvidya, Lokeçvara tient aussi le lotus portant le joyau et le livre. Ma*n*idhara peut tenir le joyau et le lotus, et ne pas avoir le livre. Sha*d*aksharî peut tenir le livre et le lotus, et ne pas avoir le joyau ».

2. — *Simhanâda-Lokeçvara.*

I. (3) « Que le conjurateur se conçoive comme Si*m*hanâda Lokeçvara, de couleur blanche, à trois yeux, au chignon-en-tiare, sans aucun ornement (4); (il est) couvert de la peau de tigre, monté sur un trône-à-lions (5), assis avec la grâce d'un *mahârâja* (ou dans l'attitude de délassement royal (6) sur la lune et resplendissant comme elle. A sa droite (se trouve) le trident blanc, autour duquel s'enroule un serpent blanc; à sa gauche (il y a) un calice de lotus rempli de diverses fleurs parfumées. De sa main gauche s'élève le lotus avec une épée flamboyante ».

II. (7) « Hommage à Si*m*hanâda! A celui qui a deux bras et une seule face, qui est blanc, qui a trois yeux, qui a un lion pour monture (8), à Si*m*hanâda je rends un culte, à lui le Maître, guérisseur de toute maladie. Tout d'abord que le conjurateur, sa toilette faite, assis à son aise dans un endroit selon son cœur ... atteigne à la notion du vide. Puis, se rappelant son vœu, (qu'il voie), développé de la syllabe « *Pa*m ! » blanche, un disque de lune; et par-dessus développé de la syllabe « *A*h ! » blanche, un lion blanc; et par-dessus, développé de la syllabe « *A*m ! » blanche, un lotus blanc; et sur le cœur dudit une syllabe « *Hrî*h ! » blanche et toute rayonnante; ayant développé tout cela, qu'il se voie sous les espèces de Si*m*hanâda : le corps tout blanc, à deux bras, à une seule face, à trois yeux; le chignon en forme de tiare;la tête ornée d'Amitâbha; accroupi (à l'indienne), le genou droit relevé (9), assis sur un lion (10), vêtu d'une peau de tigre (11), les cinq Buddha émanant de sa personne (12),... ornée d'une moitié de lune (13); dans sa main gauche se tient, au-dessus d'un lotus blanc, un glaive blanc, et, près de lui, sur un lotus blanc, un crâne (14) blanc rempli de diverses fleurs

1) *Sâdhanamâlâ*, p. 35. BHATTACHARYYA, p. 35.
2) BHATTACHARYYA, p. 35.
3) *Sâdhanamâlâ*, p. 63. BHATTACHARYYA, pp. 35-36.
4) *nirbhûshana*. Une var. donne *vibhûshana*, « paré ».
5) *simhâsanastha*.
6) *mahârâjalilâ*.
7) I. B. I., 2e ét. pp. 31-34.
8) *simhavâhana*.
9) *mahârâjalilayâ sthita*. « Mot à mot : dans la pose pleine d'aisance d'un roi ». I. B. I., p. 34, n. 2.
10) « Nous traduisons *simhâsanam* comme équivalent ici à *simhavâhanam* ». I. B. I., p. 34, n. 3.
11) Var. équiv. : portant un habit d'ascète (*tapasviveshadharam*). I. B. I., 2e ét. p. 34, n. 4
12) *sphuratpañcatathâgata*.
13) *ardhacandrâlankrta*.
14) *karotaka* = *kapâla*. I. B. I., 2e ét. p. 34, n. 6.

parfumées; à droite, sur un lotus blanc, un trident dont l'extrémité est enveloppée d'un serpent cobra blanc; ayant médité sur le Bienheureux en cet appareil, las de sa méditation, que le conjurateur prononce la formule (de conjuration) ».

3. — *Khasarpana* (1).

« Là-dessus qu'il se conçoive lui-même comme (identique au) Bienheureux (Avalokiteçvara) : son corps resplendit des rayons du croissant de la froide (lune) (2); un volumineux chignon lui fait une tiare et Amitâbha lui sert d'aigrette (3); il est assis, les jambes à demi-croisées (4), sur un disque de lune posé sur un lotus pleinement épanoui; toutes les parures ornent ses membres; sa face est souriante; on lui donnerait seize ans; sa main droite répand ses faveurs, de sa main gauche il tient un lotus rose à tige; il se plaît à laisser couler de sa main (droite) un filet de nectar pour le plus grand soulagement de Sûcîmukha qui (reconnaissable) à son gros ventre, à son effroyable maigreur et à sa couleur bleu-foncé, élève vers elle sa bouche; il habite le creux de la sainte montagne du Potalaka; ses regards sont humides de compassion; il respire l'amour (5); il est on ne peut plus propice et paré des divers signes heureux.

« Devant lui (à l'Est) se trouve Târâ, du côté de droite (du Sud) Sudhanakumâra (6). Sur les deux, Târâ est (vert-) foncé; à la main gauche elle porte un lotus bleu (7), de la main droite elle fait le geste de l'exposition (8); ornée des diverses sortes de parures, la prime jeunesse vient de faire éclore la lourdeur de ses seins. Quant à Sudhanakumâra, il élève pour saluer ses deux mains réunies en coupe; il a l'éclat brillant de l'or, l'air d'un prince royal, un livre jeté sous l'aisselle gauche et toute la variété des parures.

« A l'Ouest est Bh*r*kuṭî, Hayagrîva au Nord. Sur les deux, Bh*r*kuṭî a quatre bras, la couleur de l'or, un gros chignon (9); à gauche, elle tient d'une de ses mains le triple bâton et de l'autre le vase à eau (des ascètes); à droite, elle fait de l'une le geste de l'adoration (10), et tient de l'autre le rosaire; elle a trois yeux. Hayagrîva est rouge, nain, obèse; ses cheveux hérissés sont d'un jaune flamboyant; un serpent lui sert de cordon brâhmanique; un collier de barbe rousse entoure l'orbe de son visage; ses trois yeux sont rouges et ronds; il a les sourcils froncés d'un froncement (ou comme

1) BHATTACHARYYA, pp. 36-38. I. B. I. 2e ét. pp. 24-28. Nous donnons la traduction de M. FOUCHER.
2) « Entendez qu'il est blanc ». I.B. I., 2e ét. p. 26, n. 5.
3) *amitâbhakrtaçekhara.*
4) *ardhaparyankanishanna.*
5) *çrngârarasapâryupasita.*
6) D'après une var. Târâ et Sudhanakumâra sont à droite, Bh*r*kuṭî et Hayagrîva à gauche; I. B. I., 2e ét. p. 26, n. 5.
7) *utpala.*
8) *vikâçayanti.*
9) I. B. I. ...p. 28, n. 1 « Var. : elle porterait sur la tête, en guise d'ornement, l'image d'un édifice sacré *(mûrdhni caityalankrtâ)* ».
10) *vandanâbhinaya.*

Bh*r*ku*ṭ*i); il est vêtu d'une peau de tigre, armé d'un bâton, et fait de la main droite le geste de l'adoration.

« Il faut concevoir tous ces personnages les yeux fixés sur le visage de leur chef et disposés autour de lui au mieux de l'effet à produire ».

4. — *Lokanâtha* (1).

« Hommage à Lokanâtha ! Qu'on procède comme ci-dessus dans l'ordre régulier (des rites à l'évocation de) Lokanâtha : il a l'éclat (blanc) de la lune; il naît de la syllabe : « *Hrî*ḥ ! »; il est paré d'un chignon en forme de tiare, à l'intérieur duquel se tient Vajradharma (2); destructeur de toute maladie, de la main droite il épand ses faveurs, dans la gauche il porte un lotus rose; il est assis à l'indienne, la jambe droite allongée (3); sa physionomie est toute bénigne; il resplendit. Épandant ses faveurs (de la main droite) et portant le lotus bleu (dans la main gauche), à sa droite se tient Târâ, bénigne; faisant (de la main droite) le geste de l'adoration et portant (dans la gauche) le bâton, à sa gauche se tient Hayagrîva, de couleur rouge, de physionomie toute terrible, se complaisant dans son vêtement de peau de tigre. Quiconque réalise Lokanâtha en un tel appareil, celui-là est complètement débarrassé de l'impureté des vices et voit tous ses désirs comblés. Voici la formule : « *Om! Hrî*ḥ*! Svâhâ!* »

5. — *Hâlâhala-Lokeçvara* (4).

« Hommage à Hâlâhala ! Qu'on procède comme ci-dessus jusques et y compris la méditation sur le vide; de la syllabe « *Hrîh* ! » comme germe naît Hâlâhala, le grand compatissant (5); il a trois yeux et trois faces; il est paré d'un chignon en forme de tiare; son premier visage est blanc, celui de droite bleu, celui de gauche rouge; il porte sur la tête une moitié de lune, un crâne lui sert d'aigrette, et dans l'intérieur de son chignon se tient le glorieux (Amitâbha) (6); il est orné de toutes les parures, il est blanc comme un lotus blanc; une amoureuse émotion l'embellit encore (7); il a six bras; son visage est souriant; il se complaît dans son vêtement de peau de tigre; de ses mains droites (en commençant par en bas), 1° il épand ses faveurs; 2° il porte le rosaire; 3° il fait danser une flèche; de ses mains gauches (en continuant de haut en bas) (8), il tient : 1° l'arc; 2° un lotus blanc; 3° le sein (de sa Çakti).

« Il porte sur son genou gauche la déesse; celle-ci, blanche,

1) I. B. I., 2e ét., pp. 23-24. BHATTACHARYYA, pp. 38-40. Nous donnons la traduction de M. FOUCHER.

2) MM. FOUCHER et BHATTACHARYYA considèrent l'un et l'autre que Vajradharma est ici synonyme d'Amitâbha.

3) M. FOUCHER interprète ainsi l'expression sanskrite *lalitâkshepa*ḥ

4) I. B. I., 2e ét. pp. 29-31. BHATTACHARYYA, pp. 40-41. Nous donnons la traduction de M. FOUCHER.

5) I. B. I. ...p. 30, n. 1 : « Var. : Le géant (*mahâdvapu*ḥ) ».

6) Le texte donne seulement : *jaṭântaḥsthajina*.

7) *çṛngârarasasundara*.

8) Op. cit. p. 30, n. 2 : « Cet ordre, fréquemment suivi dans les descriptions, est prouvé ici par le fait que la flèche et l'arc doivent en règle générale se trouver dans les mains symétriquement correspondantes à droite et à gauche ».

a un lotus dans la main gauche et de la droite tient embrassé le Bienheureux; des fleurs parent la masse de son chignon. Du côté droit, il y a un trident enveloppé d'un serpent; du côté gauche, sur un lotus, un crâne rempli de diverses fleurs parfumées. Le Bienheureux se tient sur une lune au-dessus d'un lotus rouge, assis à l'indienne, la jambe droite allongée (1) : c'est ainsi qu'il faut le réaliser. Qu'on prononce ensuite la formule : « Om! *Vajradharma! Hrîh!* »

6. — *Padmanartteçvara* (2).

I. « Que le conjurateur se conçoive comme Bhaṭṭâraka-Arya-Avalokiteçvara sous la forme de Padmanarṭṭeçvara, qui a une face et dix-huit bras et qui est en *ardhaparyanka*; il porte un chignon en tiare et (l'effigie) d'Amitâbha; il tient le lotus pleinement épanoui (3) dans toutes ses mains; il est entouré d'une troupe de *Yoginî*; à son flanc droit et à son flanc gauche se tiennent Târâ, Sudhana, Bhṛkuṭî et Hayagrîva; il est revêtu de tous les ornements ».

II. « Que le conjurateur se conçoive sous la forme de Padmanarṭṭeçvara, qui est assis en *sattvaparyanka* (4); il a deux bras et une face; sa couleur est rouge et il est revêtu de tous les ornements; il porte un diadème avec Amitâbha; il est embrassé à son flanc gauche par Paṇḍaravasinî; il porte le lotus de sa main gauche qui se tient dans l'attitude de l'étreinte, tandis que la droite expose (5) le geste de *sûcî* conforme à l'attitude de la danse (6) ».

III. « Salut à Padmanarṭṭeçvara (7) »

« Qu'ici le conjurateur se conçoive comme Padmanarṭṭeçvara, (qui se tient) sur la lune sur le lotus pleinement épanoui; (il est) transformé de la syllabe sacrée « *Hrîh!* », de couleur rouge; (il est) rouge lui-même, il a une face, le chignon en tiare, trois yeux et huit bras; (il est) revêtu de tous les ornements, il porte un serpent comme cordon sacré; il danse dans l'attitude d'*ardhaparyanka*. La première paire de mains a l'attitude de la danse; la seconde main droite expose (8) le geste de *sûcî* contre la poitrine; la seconde main gauche tient le lotus rouge au-dessus de la tête; la troisième paire porte le trident et le bâton pouvus du foudre, tandis que la quatrième tient le rosaire et le vase-à-eau. Le dieu principal est entouré des huit déesses (9) ».

7. — *Hariharihariváhanodbhava Lokeçvara* (10).

« Qu'on procède de la façon ci-dessus exposée jusques et y compris la méditation sur la notion du vide; d'une syllabe « *Hrîh!* » de

1) *lîlâkshepa°*.
2) *Sâdhanamâlâ*, p. 77. BHATTACHARYYA, pp. 41-42. I. B. I. 2e ét., p. 37.
3) *viçvapadma*.
4) Cf. *infra*, pp. 258-260.
5) *vikâçayat*.
6) BHATTACHARYYA, pp. 42-43 I. B. I., 2e ét. p. 37.
7) *Sâdhanamâlâ*, p. 76. BHATTACHARYYA, pp. 43-44.
8) Ou plutôt « exposant », *vikâçayant*.
9) Cf. I. B. I., 2e ét. p. 37.
10) *Sadhanamâlâ*, p. 77. BHATTACHARYYA, pp. 44-45. I. B. I. 2e ét. pp. 34-36. Nous donnons la traduction de M. FOUCHER.

couleur blanche naît le Bienheureux *Â*rya Avalokiteçvara; le corps tout blanc, couronné de son chignon, l'aspect propice, à six bras; de ses mains droites (en commençant par le bas) : 1° il prend à témoin le Buddha; 2° il tient le rosaire; 3° il désigne le monde mécréant; de ses mains gauches (en continuant de haut en bas), il tient : 1° un bâton; 2° la peau d'une antilope noire; 3° un vase à eau (d'ascète); il se tient sur les épaules de Vish*n*u (qui se tient) sur Garu*d*a (qui se tient) sur un lion; après s'être conçu comme identique à lui, qu'on prononce la formule : « *Om! Hrî*h*! Hûm!* »

8. — *Trailokyavaçamkara* (1).

« Que le conjurateur se conçoive comme Lokeçvara (sous la forme de Trailokyavaça*m*kara), dont tous les membres sont rougis par une forte passion (2), qui a une face, deux bras, trois yeux; il porte le chignon en tiare, et tient dans ses deux mains le lacet et le croc-à-éléphants, marqués (du signe) du foudre (3); il est assis en *vajraparyanka* sur le lotus rouge; il est revêtu de vêtements et d'ornements célestes ».

9. — *Raktalokeçvara.*

I. (4) « Que le conjurateur se conçoive comme *Â*rya-Avalokiteçvara, qui est flanqué au Sud et au Nord des deux déesses Târâ et Bh*r*ku*t*î; qui est de couleur rouge, qui porte des guirlandes (rouges), des vêtements (rouges) et des onguents rouges; il tient dans ses quatre mains le lacet, le croc-à-éléphants, l'arc et la flèche; il se place sous l'arbre *açoka*, fleuri de rouge ».

II. (5) « Que le conjurateur se conçoive comme (Raktalokeçvara) de couleur rouge, portant le chignon en tiare à l'intérieur duquel se trouve Amitâbha (6); il tient le lotus rouge dans la main gauche et (en) expose (7) les pétales avec la main droite; il est revêtu d'ornements variés ».

10. — *Mâyâjâlakrama-*Ârya*-Avalokiteçvara* (8).

« Que le conjurateur se conçoive comme *Â*rya-Avalokiteçvara, qui est de couleur noire, qui se tient en *pratyâlîdha* sur le globe du soleil; il a cinq faces, trois yeux, douze bras; les deux faces de droite sont blanche et rouge, et les deux faces de gauche sont jaune et verte; il tient dans ses mains droites le tambour (9), le sceptre surmonté du crâne (10), le croc-à-éléphants, le lacet, le foudre et la flèche; dans les mains gauches, (on voit) le geste de menace, le crâne, le lotus rouge, le joyau, la roue et l'arc; son visage tout entier est rendu terrible par les crocs; il est doué des six signes

1) *Sâdhanamâlâ*, p. 80. Bhattacharyya, p. 45. I. B. I. 2e ét. pp. 36-37.
2) *sarvângamahârâgarakta.*
3) *vajrânkitapâçânkuçahasta.* M. Foucher, op. cit., p. 36. écrit : « ses attributs redoutables sont le lacet terminé en guise de poignée par des foudres, et le croc à conduire les éléphants ».
4) Bhattacharyya, p. 46. I. B. I. 2e ét. p. 37.
5) *Sâdhanamâlâ*, p. 84. Bhattacharyya, pp. 46-47.
6) *amitâbhagarbhajâtamukutadhara.*
7) *vikâçayant.*
8) *Sâdhanamâlâ*, p. 86. Bhattacharyya, pp. 47-48. I. B. I. 2e ét., p. 38.
9) *damaru.*
10) *khatvânga.*

(de bon augure) ; sa personne est embellie par la guirlande de crânes ; il est nu et il est beau dans tout son corps ».

11. — *Nîkalantha-Arya-Avalokiteçvara* (1).

« Que le conjurateur se conçoive comme le dieu Nîlakantha, de couleur jaune, qui porte le chignon en tiare marqué d'une demi-lune ; sur la tête duquel on remarque Amitâbha ; qui est assis en *vajraparyanka* sur un lotus rouge, sur lequel est étalée la peau d'un cerf noir ; il montre le geste de *samâdhi*, avec ses deux mains qui tiennent le crâne (2) rempli de diverses pierres précieuses ; son cordon sacré consiste en une peau de cerf ; il est vêtu d'une peau de tigre mais n'a aucun ornement ; sa gorge se signale par une tache bleue ; de chaque côté, on doit voir deux serpents noirs, ayant des joyaux sur leur chaperon, entrelaçant leurs queues, et regardant vers le Bienheureux ».

12. — *Sugatisamdarçana-Lokeçvara* (3).

« Que le conjurateur se conçoive comme Bhattâraka-Sugatisamdarçana-Lokeçvara, de couleur blanche, à six bras ; dans les mains droites, il montre les gestes de faveur et de non-crainte, et le rosaire ; dans les mains gauches (il tient) le lotus, le vase-à-eau et le triple-bâton ; (il est) revêtu d'ornements et de joyaux, porte le cordon sacré, et est coiffé du chignon en tiare ; il se tient sur la lune qui est sur le lotus ; son aspect est bénin ».

13. — *Pretasamtarpita-Lokeçvara* (4).

« Que le conjurateur se conçoive (comme Pretasamtarpita-Lokeçvara), coiffé d'un chignon en tiare ; il a six bras ; dans la première paire de mains, il montre le geste de faveur ; dans la seconde paire, il tient le joyau et le livre, et dans la troisième, le rosaire et le triple-bâton ; il est revêtu de tous les ornements et porte le cordon sacré ; son aspect est bénin ; il se tient sur le globe de la lune (qui est) sur le lotus, et il est de couleur blanche ».

14. — *Sukhâvatî-Lokeçvara* (5).

« Sukhâvatî-Lokeçvara est pourvu de trois faces ; il est de couleur blanche, et possède six bras ; à droite, ses gestes sont le tir à l'arc, le geste de faveur et (il tient) le rosaire ; dans ses mains gauches, il tient l'arc, le lotus, et la cuisse (6) de Târâ ; il est assis en *lalitâsana* sur le lotus et il est entouré des déesses Vajratârâ, Viçvatârâ et Padmatârâ. Au-dessus (de lui) se trouve un *caitya* ».

15. — *Vajradharma-Lokeçvara* (7).

« Plaçant sur la lune de son cœur la syllabe « *Hrîh !* » qui suscite

1) BHATTACHARYYA p. 48. I. B. I., 2e ét. p. 37.

2) ou « bol » *(kapâla)*.

3) *Sâdhanamâlâ*, p. 88. BHATTACHARYYA, pp. 49-50. Ce *sâdhana* et le suivant ont été retrouvés par M. BH. au recto du premier feuillet de l'*Abhishekavidhi* de Guhyasamâja, attaché au MS. de la bibl. de Durbar (Nepal). Cf. op. cit., pp. 49-50.

4) *Sâdhanamâlâ*, p. 89. BHATTACHARYYA, p. 50.

5) BHATTACHARYYA, pp. 50-51. Cette description n'appartient pas à la *Sâdhanamâlâ* ; M. BH. l'a trouvée dans le *Dharmakoshasamgraha* d'Amrtânanda.

6) *târorû*.

7) *Sâdhanamâlâ*, p. 33. BHATTACHARYYA, p. 51.

à l'esprit le caractère absolu de la loi ; ayant fait étinceler de celle-ci des rayons rouges semblables à la nuée, et, par eux, le monde qui a forme de Lokeçvara, avec ses (êtres) mobiles et immobiles ; ayant fait les choses existantes en vue du bodhisattva, et les ayant placées sur le cœur ; ayant détourné cette syllabe « *Hrîh!* » en un clin d'œil, par l'application de sa connaissance, alors, que le conjurateur se conçoive ici comme l'excellent Vajradharma, blanc, de couleur rouge (1) ; il a le même éclat que le rubis (2) ; sa tiare est ornée des cinq Buddha et ses yeux sont dilatés de joie ; de sa main gauche, il porte avec orgueil une tige (de lotus) à seize pétales, et de la main droite, il l'expose (3) contre son cœur ; il est assis sur le disque de la lune, qui est lui-même placé sur un paon ; il s'est replié en *sattvaparyanka* (4) et il possède la joie du sentiment érotique (5) ; il circule dans le sanctuaire des grands actes, lequel est situé à l'intérieur du *caitya* ; celui qui médite constamment sur lui obtient la *bodhi* ».

1) *sita*, *raktavarna*.
2) *padmarâga*. Cf. *Mppç*, p. 599.
3) *vikâçayant*.
4) *sattvaparyankam âbhujya*. Cf. *infra*, pp. 258-260.
5) *saçrngdrarâsotsava*.

DEUXIÈME PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

LE NOM D'AVALOKITEÇVARA

Le nom d'Avalokiteçvara a été interprété jusqu'à présent d'un grand nombre de manières. Il nous semble donc indipensable de donner ici un aperçu des diverses théories en présence. Il conviendra ensuite de discuter les interprétations proposées puis — avant de faire un choix — d'examiner s'il n'y aurait pas d'autres possibilités d'explications qui seraient passées inaperçues. Nous nous rallierons enfin à l'hypothèse qui nous paraîtra la plus satisfaisante.

I. Eugène Burnouf (1), commentant le *Kâranda-vyûha-sûtra*, constate que — d'après ce texte — à l'empereur Açoka qui lui demande pourquoi Avalokiteçvara porte ce nom, le sage Upagupta répond que « c'est parce qu'il regarde avec compassion les êtres souffrant des maux de l'existence ». En note, Eug. Burnouf écrit : « On voit par là que les Buddhistes du Nord considèrent le nom d'*Avalokitêçvara* comme formé de deux mots, un participe et un substantif, savoir *îçvara*, le seigneur, et *avalokita*, qui a regardé en bas. Il est évident qu'ils donnent au participe non le sens passif (regardé) mais le sens actif (qui a regardé). Je ne crois pas que cet emploi du participe en *ta*, lequel est positivement autorisé par Pânini, quand il s'agit d'une action commençante (I. III, c. IV, r. 71 et 72), puisse être admis dans le sanskrit classique pour le radical *LOK*. Mais ce ne serait pas la première fois que la langue des livres buddhiques s'éloignerait de celle des compositions brâhmaniques. Il n'est pas douteux que les peuples orientaux qui ont connu le nom d'Avalokitêçvara et qui ont eu à le traduire dans leurs idiomes, n'aient assigné à la première des parties dont il se compose le sens actif que je signale ici; Klaproth a, dans une dissertation spéciale, mis le fait hors de doute relativement aux Tibétains et aux Mongols (*Nouv. Journ. Asiat.*, t. VII, p. 190).

1) *Introduction*, p. 226, et n. 1.

et M. Rémusat l'a également établi plus d'une fois en ce qui touche les Chinois (*Foe koue ki*, p. 56, 117 et 119)».

L'interprétation d'Eug. Burnouf sera plus tard confirmée par Waddell (1) qui — d'après la traduction tibétaine — insiste sur le fait que le «regard» est «jeté de haut en bas» : «the Lord who looks down from on high», parce qu'Avalokiteçvara réside habituellement sur les hauteurs. Minayeff, de son côté, traduit le nom par le «seigneur qui voit tout» (2).

II. Cette forme est réfutée par Kern (3), qui propose : «seigneur qu'on voit», et glose : «ce seul détail suffirait pour nous faire supposer qu'il est le gouvernement divin *actuel* personnifié ... il est ... le Vishnu qui soutient le monde ... Il est le dieu du jour, compris en même temps et surtout comme être moral, resplendissant de lumière et en pleine activité». Dans son édition du *Lotus de la Bonne Loi* (4), Kern insiste encore sur ce point et écrit : «*Avalokita* means 'beheld'; it is as such synonymous with *drishta*, seen, visible, and *pratyaksha*, visible, manifest, present. The Bodhisattva is everywhere present, and therefore implored in need and danger. If we take *avalokita* as a substantive in the neuter gender, the compound will mean 'the Lord of view, of regard', with which one may compare Siva's epithet *Drishtiguru*, the Master of view».

Grünwedel écrit, pour sa part (5) : «Le mot sanskrit, supposé que sa forme soit correcte, ne peut être autrement traduit que par le maître, qui est regardé, ou qui fut regardé et on pourrait croire que le petit Amitâbha assis dans la coiffure a eu une influence sur cette désignation, dont le sens n'a plus été compris plus tard».

III. L. de la Vallée Poussin (6) résume de nombreux auteurs et propose les solutions suivantes : «the lord of what we see», c'est-à-dire «of the present world», ou «of the view»; ou «the lord whom we see», «the lord revealed», «the master who is, or was, seen»; «the beholding lord»; «the lord who sees», «the lord who looks down from on high», «the lord with compassionate glances». Il cite enfin une suggestion de F. W. Thomas : «*avalokita* means 'a person to whom good-bye has been said', 'one who was seen for the last time'», et La Vallée Poussin ajoute : «Avalokiteçvara is indeed the lord of the departed and the help of the dying». Il croit en outre qu'à l'origine Avalokiteçvara s'appelait simplement Avalokita.

IV. H. Zimmer (7) passe en revue tout ce qui a été écrit avant lui sur le sujet. Il rejette l'explication d'Eug. Burnouf et considère que la notion de compassion n'appartient pas *a priori* à l'élément *ava-LOK*; pour lui, au contraire, *avalokita* aurait pris ce sens en

1) *The Indian Buddhist Cult...*, J. R. A. S., 1894, pp. 51-89.
2) Cité par L. de la Vallée Poussin, E. R. E., s.v. *Avalokiteçvara*.
3) *Hist. du Bouddh. dans l'Inde*, , § 324 (p. 343 de la trad. française).
4) S. B. E., XXI, p. 407, n. 2.
5) *Myth. du Bouddhisme...*, p. 130 de la traduction française.
6) E. R. E., II, pp. 256-257, s.v. *Avalokiteçvara*.
7) *Der Name Avalokiteçvara*, Z.I. I., I, pp. 73-88.

fonction du caractère du personnage, qui est par essence le grand Compatissant (1). Si, ajoute-t-il, le nom même d'Avalokiteçvara comportait la notion de compassion, il n'aurait pas été utile de lui donner des épithètes telles que *karunasnigdhâvalokana*, par exemple (2). Zimmer constate que, dans le *Lotus de la Bonne Loi*, le nom d'Avalokiteçvara est expliqué de deux manières contradictoires : d'une part, il est *samantamukha*, celui-dont-la-face-est-tournée-de-tous-côtés (3), c'est-à-dire celui qui voit tout ; d'autre part, il est celui qui est vu partout (4). En conséquence, si l'on prend le terme *avalokita* au sens le plus étroit de *voir*, aucune solution ne sera satisfaisante, quelle que soit celle des trois formes grammaticales adoptées (5).

a) en tant qu'adjectif pris au sens actif, on obtient : « seigneur qui regarde » (Burnouf, Waddell, Minayeff, La Vallée Poussin) ; or il n'est pas très vraisemblable que la simple action de « regarder » ait suffi à caractériser un personnage aussi important. Zimmer critique en passant la glose de Waddell « looks down from on high », sous prétexte que le mouvement de haut en bas n'est pas impliqué dans le préfixe *ava*. Cette critique avait déjà été formulée par La Vallée Poussin (6).

b) en tant qu'adjectif au sens passif, on obtient : « seigneur révélé », « maître qui est, ou a été vu » (Kern, Grünwedel, La Vallée Poussin) ; or, tous les bodhisattva sont visibles, du fait même qu'ils peuvent se réincarner ; la « visibilité » ne suffit donc pas à en désigner un de préférence à d'autres.

c) en tant que substantif, apposé à *içvara* avec un sens de génitif, on obtient : « seigneur de ce que nous voyons », « du monde actuel », « de la vue » (Kern, La Vallée Poussin) ; or, d'une part, un bodhisattva ne peut posséder de *buddhakshetra* ; d'autre part, si les bouddhistes avaient voulu désigner le bodhisattva comme « seigneur du monde visible », ils auraient eu à leur disposition des termes plus appropriés et moins ambigus. L'hypothèse « seigneur de la vue » est aussi dénuée de sens que « seigneur qui regarde » puisqu'on ignore de quelle sorte de vue il s'agit (7). La seule proposition que Zimmer paraisse trouver acceptable est celle de F. W. Thomas ; nous l'avons citée plus haut (8) avec le commentaire de La Vallée Poussin.

Zimmer recherche ensuite les significations techniques que les deux éléments du nom d'Avalokiteçvara peuvent avoir dans le vocabulaire religieux bouddhique. *Içvara* est interprété par lui

1) *Der Name Avalokiteçvara*, Z. I. I., I, p. 75, l. 9 à 16.
2) *Der Name Avalokiteçvara*, Z. I. I., I, p. 75, l. 21 à 25. L'expression *karunâsnigdhâvalokana* est empruntée au *sâdhana* de Khasarpana, et signifie « ses regards sont humides de compassion ». Cf. *supra*, p. 51.
3) Ou celui-qui-fait-face-à-tout. Comparer *Lotus* XXIV, stance 17. Cf. *supra*, p. 34.
4) *Lotus* XXIV, stance 18. Cf. *supra*, p. 34.
5) *Der Name A°*, pp. 77-79.
6) E. R. E., II, p. 257, s.v., *Avalokiteçvara*.
7) *Der Name A°*, p. 79.
8) Cf. *supra*, p. 60.

comme « capable, dominant, maître de » (fähig, beherrschend, Meister einer Sache). Après La Vallée Poussin, Zimmer cite en exemple l'expression *daçabhûmîçvara,* servant à désigner le bodhisattva qui s'est rendu maître au dixième degré dans l'accession vers la Bodhi. Il considère comme sans importance le rapprochement fait à ce propos par La Vallée Poussin entre Avalokiteçvara et Çiva, appelé *Içvara*, ou Maheçvara (1).

Zimmer en vient ensuite à l'examen de l'élément *avalokita* (2). Celui-ci a certainement une signification aussi précise que *vilokita*, mot de même souche que l'on rencontre fréquemment dans le vocabulaire religieux bouddhique. Dans le *Mahâvastu* (3), Zimmer a trouvé deux récits appelés *Avalokitasûtra.* Ils relatent de façon presque semblable les circonstances entourant immédiatement l'acquisition de la Bodhi par Çâkyamuni. Dans l'introduction au premier de ces récits, le *devaputra* Nanda prie Bhagavat d'annoncer l'*Avalokita vyâkarana.* Ce terme revient quatre fois au cours du récit qui se termine par ces mots : *avalokitam nâma sûtram samâptam.*

Dans l'Introduction au deuxième récit, Bhagavat — qui se trouve dans la ville de Vaiçalî — est sollicité par un moine en ces termes (4) : *yad bhagavatâ bodhisattvabhûtena bodhimandam upasamkramitvâ bodhimande sthihitvânâvalokitam sarvalokahitâya sarvalokasukhâya tam bhagavâm nirdiçatu...*, c'est-à-dire : « ce que Bhagavat, devenu bodhisattva, étant parvenu au siège de la Bodhi, s'étant établi sur le siège de la Bodhi, *a considéré*, que Bhagavat l'expose pour le bénéfice du monde entier, pour le bonheur du monde entier ». Le *sûtra* une fois exposé se conclut en ces termes : *avalokitam nâma sûtram Mahâvastusya parivâram samâptam.*

Zimmer considère que, ces deux *Avalokita-sûtra* se rapportant à l'acquisition de la *samyaksambodhi*, le terme *avalokita* ne peut être que synonyme, équivalent de *samyaksambodhi*. Et puisque *içvara* signifie « capable de » (fähig), le nom d'Avalokiteçvara doit être interprété comme : celui qui est capable de la *samyaksambodhi*. Il est donc virtuellement un Buddha, il pourrait le devenir immédiatement, mais il refuse cette éventualité tant qu'il n'a pas sauvé toutes les créatures — ce qui lui serait impossible s'il entrait dans le *nirvâna*. Ceci est une énigme pour celui qui ne connaît pas le mystère de son être, mais — pour le croyant qui connaît la nature du grand Compatissant — c'est une figure emplie de consolations infinies, au milieu de la confusion du *samsâra* (6).

Après une brillante improvisation concernant Amitâbha/Amitâyus, Zimmer conclut son article en ces termes : « un bodhisattva qui a brisé le cadre des représentations habituelles de l'essence

1) *Der Name A°*, p. 80.
2) *Der Name A°*, pp. 80-84.
3) Édition Senart, vol. II, pp. 257-293 et 293-397.
4) Éditions Senart, vol. II, p. 294, l. 1. ssq.
5) *Der Name A°*, p. 84, l. 33-36 : « Ein Rätsel für den, der das Geheimnis seines Wesens nicht kennt, eine Gestalt voll unendlichen Trostes im Wirrsal des *samsâra* für den Glaübigen, der die Natur dieses Allerbarmers *(mahâkaruna)* erkannt hat ».

des bodhisattva ; qui — quoique étant seulement un bodhisattva — est capable de la Bodhi ; qui, certes, d'après ses aspects et ses attributs, n'est qu'un bodhisattva, mais qui est virtuellement un Buddha ; ce bodhisattva, on pourrait à peine le désigner d'une manière plus caractéristique que par cette *contradictio in adjecto* — paradoxe pour les ignorants, mais 'suprême merveille du salut' pour les fidèles — par l'union de ces deux mots : *Avalokiteçvara bodhisattva* (1) ».

V. N.-D. Mironov (2) se fonde sur la traduction chinoise courante, *Kouan-che-yin* (attestée vers le milieu du IIIe siècle), abrégée en *Kouan-yin*, et sur la forme *Avalokita-svara*, rencontrée à cinq reprises dans un MS sanskrit de la fin du ve siècle, trouvé au Turkestan Oriental. En conséquence, il propose de voir en Avalokiteçvara l'altération d'une forme plus ancienne, *Avalokita-svara (Kouan-yin)* ou *Avalokita-loka-svara (Kouan-che-yin)*, c'est-à-dire respectivement : « contemplating sounds (hearing prayers », ou « one who contemplates the sounds of the world or hearer of the prayers of the world » (3).

Pour étayer sa théorie, Mironov compare certains passages du *Lotus de la Bonne Loi* (4), en sanskrit, avec les passages correspondants de la traduction faite par Beal (5) d'après la version chinoise. Il fait observer que, dans le texte sanskrit, de même que dans les traductions respectives d'Eug. Burnouf (6) et de Kern (7), il manque un passage, traduit par Beal de la manière suivante : « ...they need only hear this name of Kwan-shai-yin Bôdhisatwa, *and with one heart invoke it, and Kwan-shai-yin, immediately perceiving the sounds of the voice so pronounced*, shall deliver them all ». Beal (8) avait déjà constaté que ces lignes faisaient défaut dans la traduction donnée par Eug. Burnouf.

D'après Mironov, les paroles du Buddha dans le texte sanskrit n'expliquent pas le sens du nom du bodhisattva, alors que le texte chinois est plus au point. Si le texte indien contenait quelque chose comme : *çrnuyur vadeyuç ca*, et la forme *avalokita-svara*, le sens du nom et le contexte s'éclairciraient. *Avalokitasvara* peut signifier : « one aware of (imploring) voices » ou « taking notice of voices ». L'évidente impropriété de l'explication du nom d'Avalokiteçvara dans ce passage fut ressentie très tôt. Quand *Avalokitasvara* fut abandonné, et supplanté par *Avalokiteçvara*, le texte du prototype

1) *Der Name A°*, p. 88, l. 16-24 : « Einen Bodhisattva, der den Rahmen gewohnter Vorstellungen vom Wesen der Bodhisattvas sprengte, der obwohl nur ein Bodhisattva, der *bodhi* fähig ist, der zwar der Erscheinung und den Attributen nach nur ein Bodhisattva, aber virtuell ein Buddha ist, konnte man in dieser Eigenart kaum prägnanter bezeichnen, als mit dieser contradictio in adjecto — die ein Paradoxon bedeutet für den Nichtwissenden, aber « höchsten Heiles Wunder » für den Glaübigen — der Zusammenfügung der beiden Worte *Avalokiteçvara bodhisattva* ».

2) *Buddhist Miscellanea : Avalokiteçvara-Kuan-yin*, J. A. R. S. 1927, pp. 241-252.

3) *Buddhist Miscellanea : Avalokiteçvara-Kuan-yin*, J. R. A. S. 1927, p. 243.

4) Cf. Ed. KERN-NANJIO, pp. 438 ssq.

5) *Catena*, pp. 389 ssq.

6) *Le Lotus de la Bonne Loi*, p. 261

7) S. B. E., XXI, p. 406.

8) *Catena*, p. 390, n. 1.

fut corrigé; on élimina dès lors les mots « voix », « invoqué », qu'a préservés la version chinoise.

Il ressort de cet exposé que Mironov considère ladite version, traduite par Beal, comme correspondant à un état primitif du *Lotus*, qui aurait été corrigé ensuite, et dont certains passages auraient été supprimés. Mironov examine alors les diverses traductions chinoises du nom du bodhisattva, et trouve (1) :

a) Dans le *Sukhâvatî-vyûha* (trad. 252 A. D.) : *Kouan-che-yin.*

b) Dans la première version chinoise du *Lotus* (trad. en 286) : *Kouang-che-yin.*

c) Dans la deuxième version chinoise du *Lotus* (406 A. D.) : *Kouan-che-yin.*

d) A partir du VIIe siècle, forme préconisée par Hiuan-tsang comme étant la seule correcte et correspondant à Avalokiteçvara : *Kouan-tseu-t'sai.*

Les MSS trouvés au Turkestan Oriental datent des Ve-VIIe siècles, alors que les MSS népalais, parmi lesquels se trouve le MS sanskrit du *Lotus*, ne sont pas antérieurs au IXe siècle. Mironov résume alors son hypothèse de la manière suivante (2) :

1° Un ancien MS sanskrit d'Asie Centrale donne le nom *Avalokitasvara,*

2° qui correspond à la forme chinoise populaire (abrégée), *Kouan-yin.*

3° Les anciens auteurs chinois et les traducteurs, nés en Asie Centrale, Chine, et Inde, antérieurement au VIIe siècle, emploient des formes contenant l'élément *yin* = *svara* = son, particulièrement *Kouan-che-yin* = *Avalokita-loka-svara.*

4° On trouve en outre des formes telles que : *Kouan-che-tseu-t'sai (Avalokita-lokeçvara)*, *Kouan-che-yin-tseu-t'sai (Avalokita-loka-svareçvara).* Mironov pense que ces formes peuvent être expliquées par une jonction entre *Avalokitasvara* et *Lokeçvara,* cette dernière employée surtout au Cambodge et à Java. La forme *Avalokita-loka-svareçvara* contient les éléments d'*Avalokitasvara* et de *Lokeçvara,* dans un ordre sensiblement différent.

5° Au VIIe siècle, la forme abrégée *Avalokiteçvara* supplante les formes plus anciennes. Elle fait son chemin en Asie Centrale et reste la seule employée dans l'Inde et au Tibet.

6° Hiuan-tsang la trouve dans l'Inde, et la rapporte comme étant la seule correcte, sous la forme chinoise *Kouan-tseu-t'sai*; la littérature l'adopte, mais les formes anciennes sont encore en usage en Chine et au Japon.

Ainsi, l'équation, : *Avalokiteçvara* = *Kouan-yin* (c'est-à-dire

1) Dans la première traduction chinoise du *Sukhâvatî-vyûha*, par Lokakshema (147-186 A. D.), A° apparaît sous le nom de *K'o-leou-Keng*, qui a passé pour une transcription de *Kârunika*, le Compatissant. En mai 1945, Paul PELLIOT faisait à la société Asiatique de Paris, une communication sur « la plus ancienne transcription chinoise du nom d'Avalokiteçvara », et il notait : « Il n'y a aucun doute que K'o-leou-keng, Ap-ləu-kəng, est une transcription d'Avalokiteçvara, sous une forme prâcrite indéterminée. »

2) Art. cit. pp. 251-252.

la forme sanskrite tardive = la forme chinoise ancienne) n'est plus valable; seule vaut l'autre équation, entre les deux formes anciennes, sanskrite et chinoise : *Kouan-yin* = *Avalokitasvara*.

VI. Le Dr Har Dayal (1) mentionne plusieurs des interprétations données par La Vallée-Poussin. Ignorant l'article de Zimmer, il cite celui de Mironov, ainsi qu'une critique de E. J. Thomas au sujet de celui-ci (2). Pour sa part, il suggère qu'*avalokita* pourrait signifier « sagesse » (wisdom), parce que ce terme est employé dans le *Mahâvastu* (3) pour désigner l'essence de l'Illumination suprême. Il y a aussi un *samâdhi* appelé *Avalokita-mudrâ* (4). Le Dr Har Dayal propose donc : Avalokiteçvara = seigneur de la sagesse (lord of wisdom), en ajoutant que cette interprétation n'est ni meilleure ni pire que les autres, dont aucune n'est satisfaisante.

VII. Le baron A. von Stael-Holstein (5) étudie tout particulièrement l'élément *avalokita* qui — dit-il — constitue à lui seul le nom du bodhisattva, *içvara* n'étant qu'un titre. En effet, la forme la plus fréquente au Tibet, *Spyan-ras-gzigs*, correspond à *Avalokita*. Ce nom apparaîtrait dès le IIe siècle, dans des ouvrages médicaux, par exemple dans l'*Ashtângasamgraha*, de Vâgbhata, qui aurait en outre reçu son éducation d'un *guru* nommé Avalokita.

Stael-Holstein reprend et passe en revue les diverses théories que nous avons résumées ci-dessus. Il signale en passant que Beal (6), citant Sir J. Davis, rend *Kouan-che-yin* par « she who hears the cries of men », alors qu'il traduit lui-même par « the universally manifested voice » (7).

Pour Stael-Holstein, l'explication la plus ancienne du nom d'Avalokiteçvara se trouve probablement dans le XXIVe chapitre du *Lotus*. Dans la partie en prose on rencontre un commentaire sans défaut de l'appellation *abhayamdada*, une des épithètes les moins connues d'Avalokiteçvara (8). Puisque le Buddha est censé expliquer également au bodhisattva Akshayamati le nom d'Avalokiteçvara, Stael-Holstein suppose que cette interprétation est aussi impeccable que celle d'*abhayamdada*. Le bodhisattva Akshayamati ayant demandé au Buddha la raison pour laquelle Avalokiteçvara porte ce nom (9), le Buddha lui répond en insistant par trois

1) *The Bodhisattva Doctrine*, pp. 47-48.

2) J. R. A. S., 1929, p. 359, faisant le CR. de *A History of Sanskrit Literature*, par A. B. KEITH, E. J. THOMAS écrit : « Mironov's view that the name A° is from *Avalokita-svara* contaminated with *lokeçvara* is given without comment. Dr. Mironov has not told us what sort of a compound he thinks *Avalokita-svara* is, nor what it could mean to an Indian, and it would have been extremely interesting to know Professor Keith's own view ».

3) Cf. *supra*, p. 62, n. 3.

4) *Çata-sâhasrikâ Prajñâ-pâramitâ*, ed. P. GHOSA, Calcutta, 1902-1903, Bibl. Indica, ch. I-XII. Cf. p. 489.

5) *Avalokita and Apalokita*, H. J. A. S., vol.I, Nos 3 et 4, novembre 1936, pp. 350-362.

6) *Catena*, p. 383.

7) *Catena*, p. 384. Cette expression est considérée par BEAL comme l'équivalent de skr. *samantamukha!*

8) KERN-NANJIO, p. 445 : *esha kulaputrâvalokiteçvaro bodhisattvo mahâsattvo bhitanam sattvânâmabhayam dadâti ! anena karanenâbhayamdada iti samjñâyata iha sahâyâm lokadhâtau.*

9) KERN-NANJIO, pp. 438-439. Cf. *supra*, p. 32.

fois sur le fait qu'Avalokiteçvara, invoqué en cas de danger, *délivre* les fidèles qui l'implorent.

Stael-Holstein poursuit (1) : « Unless we suppose that the word *avalokita* means 'saviour', this passage looses every claim to logic ». Et il ajoute : « The disagreement between the general meaning of the passage and the translation of Avalokita by *Kuan* (Kumârajîva adopts the compound Kuan-shih-yin as the Bodhisattva's name in his translation of this passage) has evidently not escaped Kumârajîva's attention. He adds a few words, no equivalents of which are found in the Sanskrit text or in the older Chinese translation by Dharmaraksha, or in the Tibetan translation, to his rendering of the passage in a rather vain attempt to make it appear plausible ».

On voit par là que Stael Holstein prend pour une interpolation due au traducteur le passage que Mironov (2) considérait comme faisant partie d'un texte originel qui aurait été tronqué par la suite(3).

A l'appui de sa théorie, Stael-Holstein se réfère à la signification de *loka*, donnée par lui comme « freedom », d'après certains passages védiques. Selon le *Grand Dictionnaire* de Saint-Pétersbourg (4), *lokavindu* et *lokasani* signifieraient « Freiheit schaffend » (qui crée la liberté), *lokya* signifierait « freie Stellung » (position libre), et *lokakrt*, « befreiend » (délivrant).

D'autre part, dans le volume *OM* du *Kanjur* (1700 A. D.) (5), on trouve une *dhâranî* qui contient l'invocation : *taraya mân* (= *târaya mâm*) *avalokaya*. Même en faisant abstraction du passage susmentionné du *Lotus*, on serait tenté d'expliquer *avalokaya* par un synonyme de *târaya*, « sauve » ou « délivre ». Et, p. 359, n. 15, Stael-Holstein constate que les cas de répétition du même terme ou de termes synonymes sont fréquents dans les *dhâranî*. Il ajoute que — à son avis — le composé *sarvabuddhâvalokita*, que l'on rencontre souvent dans ces mêmes *dhâranî*, équivaut à *sarvabuddhâdhishthita* (béni par tous les Buddha). Pour lui, en outre, *avalokita* serait une forme incorrecte pour *avalokitâ*, nominatif d'un nom d'agent *avalokitr*.

D'après l'index de Cowell et Neill, placé par eux à la suite de leur édition du *Divyâvadâna*, *avalokayati* signifie : « takes leave of (or gets leave to go) », mais ce verbe apparaît au moins deux fois

1) Art.cit., p. 358 et n. 12.

2) Cf. *supra*, pp. 63-64.

3) Ceci serait confirmé par K. FUSE, *Hokkekyôseiritsu shi* (Histoire de la formation du *Saddharmapundarîka-Sûtra* ; CR par P. DEMIEVILLE, *Bibl. Bouddh.*, VII-VIII, n° 253): la traduction de DHARMARAKSHA, quoique antérieure à celle de KUMARAJIVA, aurait utilisé un texte en lui-même moins ancien que celui que se serait procuré, cent cinquante ans plus tard, KUMARAJIVA !

4) BOHTLINGK et ROTH, *Skt. Wörterbuch*, vol. I, col. 578 ssq. donne *loka* = Raum; *lokam KAR* = Raum, Luft, Freiheit schaffen, *lokavindu* et *lokasani* = Raum, Freiheit schaffend, gewinnend; *lokya* = Gebiet, freie Stellung gewährend.

5) Vol. I, d'après Kasurabe, *Chibetto daizôkyô kandô mokuroku*, *Kyôto*, 1930-1932, p. 175 b. 3.

dans le sens plus général de « asking somebody for permission or *freedom* to do something » (1).

Cowell et Neill traduisent *avalokanaka* — rencontré aussi dans le *Divyâvadâna* — par « with a fine view ». Stael-Holstein croit en effet qu'il y a deux groupes de mots en *avalok*. Les premiers, qui sont rendus en pâli par *apalok*, sont en connection avec une idée de salut, de délivrance; les seconds, rendus en pâli par *olok*, avec une idée de vue. Ceci a dû échapper à Zimmer, qui aurait alors comparé *avalokitam* à *apalokitam*, mots souvent employés comme épithètes, voire comme synonymes, d'événements importants tels que *samyaksambodhi* ou *nibbâna*. Pour Zimmer, *avalokita* = *samyaksambodhi*. Pour le *Dictionnaire pâli* de l'Académie royale de Danemark (2), l'adjectif *a-palokita-gâmi(n)* signifie « leading to *nibbâna* ».

Ce que le Buddha a expérimenté sous l'arbre de la Bodhi (*samyaksambodhi* ou *nibbâna*) peut évidemment passer pour la libération suprême. Le fait d'appliquer à cette libération le terme *avalokitam/apalokitam* (3) fortifie la position de l'auteur indien des temps reculés, qui considérait le nom d'*avalokita* comme un synonyme de « sauveur » (4).

VIII. Dans un cours professé à l'Institut d'Art et d'Archéologie en avril-mai 1937, ainsi que dans une communication faite à la Société Asiatique le 10 juin de la même année, M. Paul Mus a dit que « les traditions écrites et figurées concernant le bodhisattva Avalokiteçvara s'expliqueront dans une large mesure à partir d'une interprétation de son nom passée curieusement inaperçue. *Avalokita*, en astrologie, est un terme technique signifiant « régi (par une étoile), né ou placé sous (une planète) ». Or la caractéristique iconographique de l'illustre bodhisattva est la présence du Buddha Amitâbha au-dessus de son front. On peut prouver que cette figurine n'est pas un petit ornement, mais la perspective céleste d'une révélation. Un rayon parti du front d'Avalokiteçvara éclaire Amitâbha, représenté, en raccourci, au fond du ciel. Avalokiteçvara, c'est le seigneur *(içvara)* que, tel une lointaine planète, 'régit' le Buddha de la Terre Pure (5) ».

IX. M. Louis Renou, prenant le composé Avalokiteçvara au sens purement grammatical et linguistique, et le rapprochant du type *hataputra*, « qui a tué son fils », nous a proposé la traduction suivante : « celui qui contemple (ou qui vénère) le Seigneur (6) ».

Ayant exposé ci-dessus les diverses théories qui se sont fait jour au sujet du nom d'Avalokiteçvara, nous nous proposons main-

1) *Avalokita and Apalokita*, p. 359.

2) V. TRENCKNER, Dines ANDERSEN, and Helmer SMITH. *A critical Pâli Dictionary* Copenhagen, Vol. I (1934), p. 280.

3) Comparer *apavarga* = rédemption (salvation). Stael-Holstein, art. cit., p. 361-362.

4) Et, toujours d'après Stael-Holstein, p. 362, on comprendrait aussi pourquoi le nom d'Avalokita aurait été donné à un médecin.

5) CR. de l'Assemblée Générale du 10 juin 1937, dans J. A. tome 229 (1937), juillet-septembre, p. 504.

6) Indication verbale.

tenant de les examiner successivement, afin de juger s'il en est une qui nous semble particulièrement satisfaisante.

I. Âvalokiteçvara = Seigneur qui regarde — avec compassion — ou d'en haut, ou qui voit tout (Eug. Burnouf, Waddell, Minayeff).

Ainsi qu'Eug. Burnouf le remarque lui-même (1), l'interprétation d'*avalokita* au sens actif de « qui regarde » peut être considérée comme grammaticalement incorrecte. Mais il ne croit pas devoir s'arrêter à cette difficulté, les formes grammaticales des textes bouddhiques se n'accordant pas toujours avec les règles. D'autre part, La Vallée Poussin (2) a relevé une forme analogue : « *Parijita (Mahâvyutpatti*, 126, 63*)* seems quite clearly to mean *parijitavân*, and it is possible that there are other examples » (3). Il ne semble donc pas que cette proposition doive de prime abord être refusée.

Quant à l'élément *avalok*, rappelons que Zimmer en a contesté d'une part, la nuance de compassion (4); d'autre part, à la suite de La Vallée Poussin, la notion de regard jeté de haut en bas (5). Or, si nous comparons au sanskrit *avalokayati* les termes pâli correspondants, nous trouvons, d'une part (6) :

« *apa-loketi* :

a) to look towards, to look back;

b) to look after (with tenderness, or respectfully), hence

c) to look for approval, to ask permission, to get or take leave;

d) to give notice of, to consult... »

d'autre part (7) :

« *oloketi* :

to look at, to look down, or over to, to examine, contemplate, inspect, consider... »

En outre, le verbe *ava-LOK* revient fréquemment dans les textes brâhmaniques. Par exemple, dans un passage de la *Çûçruta-samhitâ* (8) que nous a communiqué M. Filliozat, nous lisons : *tato' lpâyushtvam alpamedhastvam câvalokya narânâm bhûyo' shtadhâ pranîtavân*, c'est-à-dire : « Puis, prenant en considération *(avalokya)* la brièveté de la vie et la faiblesse d'intelligence des hommes (Svayambhû) recomposa (l'*Ayurveda*) en huit parties ». Nous pouvons aussi constater que, d'une part, le Bouddhisme nous présente les deux sens de « regarder avec tendresse » et de « regarder en bas »; d'autre part, dans le Brâhmanisme, *ava-LOK* implique l'idée de « regard jeté de haut en bas », puisque Svayambhû réside dans son ciel; en outre, le regard qu'il jette est empreint, sinon de compassion, du moins de bienveillance à l'égard de la petitesse

1) Cf. *supra*, pp. 59-60.
2) E. R. E., p. 257, n. 4. (s.v. *Avalokiteçvara*).
3) A ce sujet, cf. L. RENOU, *Grammaire sanskrite*, I, p. 198.
4) *Der Name A°*, p. 75 : « Der wichtigste Begriff dieser Erklärung, der ihre Pointe ausmacht, « mitleidsvoll », wohnt dem Bestandteil *avalokita* von Haus aus garnicht inne, sein Begriff ist von keinerlei Gefühlsnüance gefärbt ».
5) *Der Name A°*, p. 77 : « *ava* hier nicht die Bedeutung « herab » beizulegen ist ».
6) TRENCKNER, ANDERSEN, SMITH, *Dictionary*, p. 280.
7) RHYS-DAVID, P. T. S., *Pâli-English Dictionary*, 1925, p. 171.
8) *Sûtrasthâna*, I, 3.

des humains (1), incapables d'assimiler son enseignement, et à la portée desquels il cherche à mettre celui-ci.

Il nous semble donc que ni l'une ni l'autre des objections de Zimmer ne puisse tenir devant l'évidence. En conséquence, la proposition : Avalokiteçvara = seigneur qui regarde (d'en haut) avec compassion (voire : avec tendresse) reste valable (2).

II. Avalokiteçvara = seigneur qui est vu, de la vue, qui est regardé (Kern, Grünwedel).

A prime abord, nous sommes ici d'accord avec Zimmer qui a critiqué cette théorie. La visibilité ne paraît pas être une caractéristique suffisante pour désigner un bodhisattva. : Seigneur de la vue » ne vaut pas mieux, puisque nous ignorons de quelle vue il est question. Enfin, « seigneur de ce qui est vu, du monde visible » nous paraît spécieux, car — pour exprimer cette notion — les bouddhistes auront à leur disposition des composés du type *Lokeçvara*, *Lokanâtha*, qui semblent beaucoup plus appropriés, et sur lesquels nous reviendrons (3).

Quant à l'interprétation d'Avalokiteçvara par « seigneur qui est regardé (par Amitâbha) » (4), il est permis de croire que les bouddhistes auraient employé, dans ce cas, une formule plus explicite. Avalokiteçvara sera qualifié parfois de « celui qui porte Amitâbha sur sa tiare *(amitamahomauli)* (5), « celui qui porte Amitâbha (6) *(amitakâradharo)*, « celui qui porte sur sa tête l'Omniscient » *(sarvajñâçirakrta)* (7), « celui auquel Amitâbha sert d'aigrette *(amitâbhakrtaçekhara)* (8), etc. Mais rien, dans tout cela, ne nous permet-jusqu'à plus ample informé — de le considérer comme particulièrement « regardé » par Amitâbha (9).

III. Des interprétations proposées par La Vallée Poussin, à la suite de divers savants, nous retiendrons en passant « the lord with compassionate glances » qui est une glose de la traduction d'Eug. Burnouf. Nous nous arrêterons davantage à l'indication donnée par F. W. Thomas : « *avalokita* means a person to whom good-bye has been said, one who was seen for the last time ». En effet, ainsi que nous l'avons vu plus haut (10), *avalok-apalok*, peut avoir le sens de « prendre congé de, prendre la liberté, laisser aller » (11). Avalokiteçvara étant le protecteur des voyageurs et le secours

1) Le sens de « faveur » est en évidence dans *Mârk. Pur.* XVI, 65, *devaiç câpy avalokitâ*, « considérée avec faveur par les dieux »; cf. MhV, I, p. 272, 1, 7, et cf. l'expression pâlie *mukholoka* (SENART, *MhV*, I, p. 392). (Note de M. L. RENOU).

2) C'était également l'avis de J. PRZYLUSKI, cours cités.

3) Cf. *infra*, p. 107.

4) GRUNWEDEL, *Myth.*, p. 130 de la trad. française.

5) *Lokeçvara-çataka*, st. 47.

6) *Lokeçvara-çataka*, st. 70.

7) *Karandâ-vyûha-sûtra*, cité par J. PRZYLUSKI.

8) *Khasarpana-sâdhana*, cf. *supra*, p. 51.

9) D'après une indication de M. BENVENISTE, la traduction en khotanais (iranien) du nom d'A° serait *ûyâme vî rrâyasanaudâ*, « qui a la maîtrise de la vue », sens analogue à celui que nous venons de critiquer.

10) Cf. *supra*, p. 68.

11) Ce dernier sens nous a été signalé par M. F. MARTINI.

des mourants (1), il est possible que cette fonction soit, à un moment donné, sous-entendue dans son nom. Mais il ne peut être question dès l'origine, de traduire Avalokiteçvara par « seigneur de ceux que l'on a quittés ».

Nous avouons également ignorer pourquoi Avalokiteçvara aurait été primitivement un bodhisattva simplement appelé Avalokita. Dès les plus anciens textes qui le mentionnent, et qui ont été traduits en chinois, il apparaît doué d'un nom qui correspond plus ou moins approximativement à Avalokiteçvara (2), mais jamais au seul Avalokita.

IV. Avalokiteçvara = capable de la *samyaksambodhi* (Zimmer) (3).

Rendre *îçvara* par « seigneur, maître (au sens propre et au sens figuré) », voire par « celui qui domine », paraît être une explication logique. L'*îçvara* est « celui qui a la maîtrise de » quelque chose, actuellement, non virtuellement ou en puissance. C'est pourquoi la traduction de Zimmer, « capable de » (fähig) offre un sens beaucoup trop étroit. Nous n'en voulons pour exemple que le simple nom de *Lokeçvara*, « seigneur du monde », ou « celui qui à la maîtrise du monde »; ce nom serait totalement incompréhensible si *îçvara* signifiait « capable de ».

D'autre part, dans les deux *Avalokita-sûtra*, Zimmer admet l'équivalence du terme technique *avalokita* avec *samyaksambodhi*. « *A priori*, dit J. Przyluski, c'est peu vraisemblable, car en général les termes techniques sont précis et par conséquent non interchangeables ». D'autre part, *avalokita* se rencontre, dans le *Mahâvastu*, au même titre que d'autres mots construits sur la racine *LOK (vilokita, abhiviloketi)*, dont le sens général est celui de « voir, contempler, considérer », et n'a rien de commun avec la *samyaksambodhi*.

J. Przyluski dit encore : « Dans le passage du *Mahâvastu* traduit par Zimmer (4), le mot *avalokita* est traduit non pas par *bodhi* mais par 'erschaut worden', 'ce qui a été vu ou contemplé' (par le Buddha). En fait, on prie le Buddha d'exposer ce qu'il a vu ou contemplé pour le bien des êtres, contemplation d'où est résultée la *bodhi*. *Avalokitam* désigne le moyen, la fin était la *bodhi*. C'est un nom d'action qui a une valeur active. Cette interprétation est confirmée par la traduction du mot *avalokita* en chinois. Le mot chinois *kouan* qui traduit la première partie du nom d'Avalokiteçvara a pour équivalents sanskrits (comme substantifs) : *yoga, vipaçyanâ, ...avalokita, dhyâna* (cf. Rosenberg, *Vocabulary*, p. 423). Si on raisonne comme a fait Zimmer, on traduira Avalokiteçvara non par 'seigneur de la *bodhi*' mais par 'seigneur de la contemplation'.

1) Cf. *supra*, p. 60.
2) Cf. *supra*, p. 64, n. 1.
3) Nous sommes redevable d'un grand nombre d'indications à J. Przyluski, cours H. E., 12-19 janvier 1938.
4) Cf. *supra*, p. 62.

« En réalité les deux *Avalokita-sûtra* du *Mahâvastu* racontent les circonstances qui entourent l'acquisition de la *bodhi*; c'est leur véritable objet. Zimmer a confondu les exercices spirituels qui mènent à la *bodhi* et la *bodhi* elle-même, les moyens et la fin. Il aboutit ainsi à une contradiction, car un ' bodhisattva ' c'est-à-dire un candidat à la *bodhi*) ne peut s'appeler ' seigneur de la *bodhi* ' — c'est-à-dire ' qui a la maîtrise (*îçvara*) de la *bodhi* ' (*avalokita*) ».

Nous ne croyons pas avoir quelque chose à ajouter à l'exposé si clair de J. Przyluski, et en conséquence, nous rejetons l'interprétation préconisée par Zimmer.

V. Avalokiteçvara, déformation d'un ancien *Avalokita/svara* (Mironov).

Le Dr Mironov se base — avons-nous dit (1) — sur des textes sanskrits, trouvés au Turkestan Oriental, et datant des Ve-VIIe siècles. Il y rencontre la forme *Avalokita/svara* (*Kouan-yin*) que, sur la foi des traductions chinoises, il considère comme la plus ancienne.

Il est, en effet, indéniable, que *Kouan-yin* corresponde à *Avalokita-svara*. Mais la forme chinoise la plus ancienne, celle que l'on trouve dans le *Sukhâvatî-vyûha* (2) (trad. en 252) et dans la seconde version du *Lotus* (trad. en 406), est *Kouan-che-yin*, soit *Avalokita-loka-svara*, forme qui, à notre connaissance, ne se rencontre nulle part dans les textes sanskrits. Il semble que les premiers traducteurs de textes bouddhiques en chinois, traducteurs qui étaient pour la plupart des Yue-tche, des Sogdiens, des Parthes ou des Central-asiatiques (3), aient été gênés par les sens différents de deux mots de consonances voisines, *LOK* et *loka*; ils auraient en conséquence essayé de les exprimer l'un et l'autre, et seraient arrivés a produire ce composé bizarre correspondant à *Avalokita-loka*... (4)

En ce qui concerne l'élément *svara*, traduit par *yin*, nous ne voyons pas ce que pourrait exprimer son association avec *avalokita*. Du point de vue grammatical, *avalokita-svara* signifie normalement :

a) le son visible (ou contemplé);

b) le son de celui qui est visible;

c) celui dont le son est visible (ou celui qui émet des sons visibles).

Ces trois sens paraissent incompréhensibles, même si l'on essaie de substituer au mot « son » le mot « voix », auquel *svara* correspond parfois (5). Le son pourrait-il être visible ? et que signifieraient les sens *b)* et *c)* employés comme nom d'un bodhisattva ? Ainsi que l'écrit E. J. Thomas (6) : « Dr Mironov has not told us what sort

1) Cf. *supra*, pp. 63 seq.

2) Cf. *infra*, n. 4, et pp. 72-73 l'opinion de P. Pelliot.

3) Sylvain Lévi, *L'Inde civilisatrice*, pp. 178 seq.

4) Je ne suis pas sûr. On peut concevoir qu'ils aient traduit seulement Avalokitasvara... *kouan* signifie seulement « regarder »; *avalok* signifiant « regarder en bas » et ce que le bodhisattva regarde en bas étant le monde, « *che* », « monde » ne rendrait indirectement rien d'autre que la valeur de *lok*, avec le préfixe *ava* (Note de P. Pelliot).

5) Cf. *brahmasvara*, « voix brahmique ». *Mppç*, p. 469.

6) Cf. *supra*, p. 65, n. 2.

of a compound *Avalokita-svara* is, nor what it could mean to an Indian... »

Il paraît donc vraisemblable que les traducteurs chinois ont confondu *îçvara* et *svara* (1). Ensuite, devant l'impossibilité de donner une signification au composé ainsi obtenu, ils auraient intercalé l'élément *che (loka)* entre *kouan (avalokita)* et *yin (svara)*. *Kouan-che-yin (Avalokita-loka-svara)* peut se traduire par « son du monde visible », ce qui — objectivement — s'explique peut-être mieux que *Kouan-yin (Avalokita-svara)* tel que nous l'avons traduit plus haut. Mais jusqu'à quel point « son du monde visible » peut-il constituer un nom pour un bodhisattva ? Nous rencontrons dans le *Lotus* ou dans les *sâdhana*, des bodhisattva portant des noms terminés en *svara* : Gadgadasvara (celui qui émet des sons inarticulés), ou Mañjusvara (celui qui émet des sons harmonieux). Mais notre personnage ne peut décidément passer ni pour « celui qui émet des sons visibles », ni pour « celui qui émet les sons du monde visible... » Reconnaissons pourtant que, du point de vue grammatical, on pourrait à la rigueur accepter la traduction du Dr Mironov : *avalokita-svara* = « contemplating sounds (i. e. hearing prayers) » et *avalokita-loka-svara* = « one who contemplates the sounds of the world (hearer of the prayers of the world) », en se basant sur les composés du type *hataputra* (2).

On pourrait également admettre pour *Kouan-che-yin* la traduction de Beal (3) : « the universally manifested voice », et pour *Kouang-che-yin*, nom du bodhisattva dans la première version chinoise du *Lotus* (trad. en 286) : « voix du monde de la lumière » (P. Mus) (4). Cette dernière forme semble dénoter de la part du traducteur chinois un effort pour essayer de rendre le nom plus compréhensible. Mais encore faudrait-il que *Kouang-che-yin* correspondît à Avalokiteçvara, et non — lui aussi — à ce problématique *Avalokita-loka-svara*. En outre, le sens d'*avalokita*, tel que l'exprime ici le caractère *kouang*, n'est pas celui auquel nous sommes accoutumés. Nous y reviendrons plus loin (5).

A propos de l'interprétation de M. Mus, « voix du monde de la lumière », P. Pelliot avait noté pour nous les observations suivantes : «ce serait plutôt ' son (ou voix) qui éclaire le monde ', a construire comme *Kouan-che-yin*, de ' éclairer ' vu dans la racine *lok/ruc* (6), le *che*, ' monde ', répondant à la forme à préfixe *ava*- — tout comme dans l'explication de *Kouan-che-yin* que j'ai indiquée (7)... Peut-être à relier aux idées de lumière, avec Locanâ,

1) Pas seulement les traducteurs chinois : les mss. du Turkestan montrent que la confusion a été également faite en sanskrit bouddhique. Il y a d'ailleurs d'autres exemples bouddhiques de la confusion entre *içvara* et *svara* (Note de P. PELLIOT)
2) Cf. *supra*, p. 67.
3) *Catena*, p. 383.
4) *Le Buddha paré*, B. E. F. E. O., XXVIII (1928), p. 236, n. 4.
5) Cf. *infra*, pp. 78-80.
6) Cf. *infra*, pp. 78-80.
7) Cf. *supra*, p. 71, n. 4.

Vairocana, etc. Il est possible aussi que les premiers traducteurs aient voulu dire ' son du monde lumineux ', prenant *avalokita* au sens d' ' éclairé ', et que ce soit par analogie partielle de cette première traduction que fut adopté le second *kouan-che-yin*, où *kouan* a nécessairement une valeur verbale. Il reste toutefois le fait que *che*, ' monde ' est lui-même la traduction usuelle de *loka* ».

Ces annotations de P. Pelliot sont extrêmement intéressantes. A leur sujet, rappelons les stances 20 à 26 de *Lotus* XXIV, traduites par Jñânagupta vers 601 (1), donc sensiblement contemporaines des MSS du Turkestan cités par Mironov. La stance 20 (2) est une apologie des yeux ou du regard d'Avalokiteçvara; ceux-ci sont désignés cinq fois de suite par le terme *locanâ*, dont la première signification est « ce qui illumine » (3). La stance 21 (4) exalte l'éclat *(prabhâ)* du bodhisattva, éclat par lequel il illumine le monde; le verbe employé est *virocase*, de la racine *vi-RUC*, dont est dérivé *vairocana*. La stance 24 (5) insiste par quatre fois sur la voix d'Avalokiteçvara, comparée au son du nuage, du tambour ou de Brahmâ, voix par laquelle « il est allé à la transcendance du cercle des sons »; le mot sanskrit désignant le son ou la voix est *svara*. Et pourtant, cette même stance 24 appelle le bodhisattva *Avalokiteçvara*. Par ces exemples, on peut se rendre compte à quel point la question est complexe; nous espérons l'approfondir au cours de nos travaux ultérieurs.

Pour en revenir à l'article du D[r] Mironov, que dire enfin des composés rétablis par lui en *Avalokita-lokeçvara* (6), et, surtout, du monstrueux *Avalokita-loka-svareçvara* ? Le nom de notre bodhisattva se retrouve beaucoup plus aisément dans la transcription rendue *A-fou-lou-tchi-ti-che-fa-lo* par A. Rémusat (7), ou *O-fo-lou-tchi-ti-chi-fa-lo* par St. Julien (8). Seul, nous semble-t-il, le pèlerin chinois Hiuan-tsang a donné, avec *Kouan-tseu-t'sai*, une traduction correspondant exactement, en chinois, à Avalokiteçvara (9).

Nous ne nions pas qu'il ait pu y avoir, à un moment donné, une école qui — sous l'influence de certaines théories concernant la magie du son et de la parole (10) — ait transformé Avalokiteçvara en *Avalokita-svara* : les MSS du Turkestan sont là pour en témoigner

1) Cf. *supra*, p. 28 et n. 4.

2) Cf. *supra*, p. 34.

3) Stchoupak, Nitti, Renou, *Dictionnaire*, p. 618.

4) Cf. *supra*, p. 34.

5) Cf. *supra*, pp. 34-35.

6) Très tardivement, vers les XVII[e] ou XVIII[e] siècles, on trouve, au Nepâl, un *Avalokita-lokeçvara*. Cf. Bhattacharyya, p. 182, pl. LIII, fig. 44.

7) *Foe-koue-ki*, p. 56.

8) *Mém. Contr. Occid.*, I, pp. 140-141, et II, p. 518 et n. 21. Transcription correcte : *A-fou-lou-tche-ti-che-fa-lo*.

9) Cf. *supra*, p. 64.

10) Cf. *infra*, pp. 80-81, 101-104, 109-110.

(1). Mais, malgré les interprétations chinoises, et peut-être à cause des complications invraisemblables auxquelles elles ont abouti, nous ne pouvons admettre qu'*Avalokiteçvara* soit la déformation d'un originel *Avalokita-svara.*

VI. Avalokiteçvara = seigneur de la sagesse (Dr Har Dayal). Le Dr Har Dayal ne fait que répéter les traductions proposées avant lui. Le seul élément nouveau qu'il paraisse apporter est son assimilation d'*avalokita* à la sagesse. Il nous semble que la discussion de J. Przyluski (2) concernant la théorie de Zimmer soit également applicable dans le cas présent : le Dr Har Dayal confond les moyens d'atteindre la sagesse avec la sagesse elle-même. En outre, ce que nous savons d'Avalokiteçvara ne nous permet pas de le considérer comme le seigneur de la sagesse, prérogative qui convient beaucoup mieux à Mahâsthâmaprâpta (il brille de la lumière de la sagesse) (3), et — plus tard — à Mañjuçrî.

VII. Avalokiteçvara = seigneur qui sauve (Stael-Holstein). Avant d'aborder l'examen de l'interprétation préconisée par le baron de Stael-Holstein, il nous faut rectifier une affirmation de celui-ci. D'après lui, en effet, (4) le nom d'Avalokiteçvara apparaîtrait dès le IIe siècle, dans des ouvrages médicaux attribués à Vâgbhaṭa. Or, M. Filliozat nous écrit que Vâgbhaṭa, auteur présumé des traités connus sous le noms d'*Ashṭâṅgasaṃgraha*, et d'*Ashṭâṅgahṛdayasaṃhitâ*, se situe entre le VIIe et le Xe siècle. Il ne peut donc être question du IIe siècle, et le fait de rencontrer le nom d'Avalokita, voire celui d'Avalokiteçvara dans des textes médicaux, fait qui serait surprenant à une date aussi ancienne, ne l'est plus dès qu'il s'agit d'une date postérieure au VIIe siècle.

D'autre part, Stael-Holstein considère *îçvara* comme un simple titre accolé au nom du bodhisattva, qui s'appellerait en réalité Avalokita. Il est permis de se demander pourquoi, seul, notre personnage aurait été pourvu de ce titre, puisque, dans les plus anciens textes le concernant — les versions chinoises du *Sukhâvatîvyûha* — il apparaît sur le même plan que Mahâsthâma (ou Mahâsthâmaprâpta), qui n'est pas *îçvara*; ne le sont pas davantage Mañjuçrî et les nombreux bodhisattva mahâsattva cités dans le premier chapitre du *Lotus*. Que la forme tibétaine la plus fréquente, *Spyan-ras-gzigs*, corresponde à *Avalokita* ne semble pas une raison suffisante pour inférer que tel est le nom du bodhisattva. On

1) STAEL-HOLSTEIN, art. cit., à propos d'une confusion possible faite par les traducteurs, à écrit, p. 353 : « This supposition is confirmed by the *Fan-i Ming-i Chi* (*Taishô Trip.* 54.1062 A) which seems to consider... (Avalokiteçvara) correct, but admits that (instead of çvara), the sûtra texts (written in Sanskrit ?) north of the Himâlaya mountains (...) have ... (svara) meaning «sound». Même page, en note, il ajoute : « In this statement the fact that the two forms of the compound (Avalokiteçvara and Avalokitasvara), differ not only as to the sibilant used is ignored. Fa-yün..., author of the *Fan-i Ming-i Chi* should have said that the cis-Himâlayan (from the Chinese point of view) form was °tasvara, not °teçvara ».

2) Cf. *supra*, pp. 70-71.

3) Cf. *supra*, p. 24.

4) Art. cit., p. 351.

pourrait alors aussi bien accepter comme tel le nom d'*Avalokitasvara*, sous prétexte qu'il équivaut à la forme chinoise habituelle, *Kouan-yin*.

En outre, si *avalokita* était véritablement la forme incorrecte d'*avalokitâ*, nominatif d'un nom d'agent *avalokit*r (1), on devrait logiquement aboutir à un composé *avalokitrîçvara*, et non *avalokiteçvara*.

Pour nous, *îçvara* est donc inséparable d'*avalokita*, et leur composé constitue le nom du bodhisattva.

Examinons maintenant l'hypothèse selon laquelle Avalokiteçvara égale seigneur qui sauve, ou plutôt — puisque tel est le postulat de Stael-Holstein — *avalokita* égale sauveur. A l'appui de cette théorie, l'auteur cite un passage du XXIV[e] chapitre du *Lotus* (2). Rappelons que Stael-Holstein, se basant sur l'impeccabilité de l'explication fournie par le Buddha de l'épithète *abhayamdada*, en infère que l'explication du nom d'Avalokiteçvara doit être aussi correcte et aussi logique. Or (3) le sens d'*abhayamdada* est exposé textuellement ainsi : *esha kulaputrâvalokiteçvaro bodhisattvo mahâsattvo bhitânâm sattvânâm abhayam dadâti/anena kâranenâbhayamdada iti*... Lorsqu'il s'agit d'indiquer la raison pour laquelle Avalokiteçvara se nomme Avalokiteçvara, le Buddha décrit les dangers dont il délivre les fidèles. Le terme employé trois fois de suite pour exprimer cette délivrance est l'optatif passif *parimucyeran*, soit un dérivé de la racine *MUC*, que Stael-Holstein, à la suite de Kern (4), traduit successivement par « released, delivered, saved ». Rien de commun, par conséquent, avec la racine *LOK*.

D'autre part, d'après M. Renou (5), le mot *loka*, dans les textes védiques, ne signifie pas «liberté» (freedom) ainsi que l'affirme Stael-Holstein (6), mais « espace » (7) en un sens équivalant à allem. « Raum ». D'où *lokavindu*, *lokasani*, « qui cherche un espace (libre) » (et non uniquement « Freiheit schaffend »)... D'où également le sens élargi de « monde » que *loka* prendra plus tard. Il convient d'ailleurs, à propos d'*avalokita*, de ne pas confondre *loka* avec la racine *LOK*. Nous retrouverons *loka* plus tard, lorsque nous traiterons des noms de Lokeçvara et de Lokanâtha (8).

La seule présomption en faveur d'une assimilation d'*avalokita* à « sauveur » est la *dhâranî* : *târaya mâm avalokaya* (9). Mais la recension du *Kanjur* où se trouve cette formule date du XVIII[e] siècle, et il ne paraît pas impossible qu'*avalokita* ait alors été rappro-

1) *Avalokita and Apalokita*, p. 359, n. 15.
2) Kern-Nanjio, pp. 438-439. Cf. *supra*, p. 32.
3) Cf. *supra*, p. 65 et n. 8.
4) S. B. E., XXI, pp. 406-407.
5) Indications verbales.
6) Art. cit., p. 358.
7) Et primitivement même « espace lumineux » (par opposition aux ténèbres ou aux régions reversées, montagneuses où la lumière pénètre difficilement). Le sens de « lumière » est demeuré dans le doublet *roka* (*Rgveda*). (Note de M. Renou).
8) Cf. *infra*, p. 107.
9) *Avalokita and Apalokita*, pp. 358-359 et n. 15.

ché de *târaya* en raison des analogies d'Avalokiteçvara et de Târâ, et parce qu'Avalokiteçvara est par excellence *târa*, le Sauveur (1).

Dans le cas du *Divyâvadâna* (2), *ava-LOK* peut évidemment signifier « demander l'autorisation », de même que pâli *apa-LOK* signifie « to get, or take leave » (3), prendre congé. Mais il semble vraiment osé de faire dériver de ce sens celui de « prendre la liberté », et d'en inférer par là même qu'*avalokita* équivaut à « libérateur » ! Le sens de *a-palokita, a-palokina* (4) donné comme « not liable to decay; the nibbâna », et celui de *a-palokita-gâmi(n)* = « leading to nibbâna » ne postulent pas non plus, *a priori*, une notion de délivrance. « Il s'agit là d'une toute autre racine, sans doute : skt. *a-pra-lu(ñ)c*, et ces mots n'ont pas à intervenir dans la discussion (5). » Nous ne les avons cités que parce que Stael-Holstein s'y est référé. En outre, *apa-loketi* signifie « to look for approval, to ask permission, to get or take leave » seulement comme conséquence de son autre signification : « to look after (with tenderness, or respectfully » (6). « Le *Divyâvadâna* a confondu *apalok* qui signifie ' prendre congé ' et *avalok*, ' regarder '. Mais rien n'autorise à croire que cette confusion accidentelle soit à la base de l'expression *avalokita* » (7).

Nous ne voyons donc aucune raison d'accepter comme valable la proposition de Stael-Holstein qui — si elle s'accorde avec le caractère du personnage — ne peut à aucun titre se défendre au point de vue de l'étymologie.

VIII. Avalokiteçvara = seigneur qui est régi (par Amitâbha) (P. Mus).

L'explication proposée par M. Mus — qui, par certains côtés, rejoint celle de Grünwedel (8) — est fort intéressante. Mais il semble que le texte d'astrologie auquel se réfère l'éminent indianiste soit peut-être un peu tardif pour que le sens technique qu'y revêt *avalokita* puisse être appliqué au nom du bodhisattva. Le *Bṛhajjâtaka* de Varahamihira est en effet, approximativement, daté du VIe siècle, alors que la plus ancienne traduction chinoise du *Sukhâvatî-vyûha* remonte au IIe siècle, ce qui recule sensiblement la date du texte original. Rappelons que M. Mus lui-même situe les textes amidiques anciens aux Ie-IIe siècles. (9)

D'autre part, « au sens de ' régi ', on attend nécessairement un nom-complément, et en fait *tous* les exemples du B. J. ont un nom-complément. En outre, *avalokita* au sens astrologique n'est pas proprement ' régi ', mais simplement ' adspectus ', regardé par » (10).

Il semble d'ailleurs que, ni dans le *Sukhâvatî-vyûha*, ni dans

1) Cf. *infra*, p. 94 et n. 7.
2) *Avalokita and Apalokita*, pp. 359-360.
3) TRENCKNER, ANDERSEN, SMITH, *Dictionary*, p. 280.
4) TRENCKNER, ANDERSEN, SMITH, *Dictionary*, p. 280.
5) Note de M. Louis RENOU.
6) TRENCKNER, ANDERSEN, SMITH, *Dictionary*, p. 280.
7) Note de M. Louis RENOU.
8) Cf. *supra*, pp. 60 et 67.
9) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIV (1934), p. 177.
10) Note de M. Louis RENOU.

l'*Amitâyur-buddhânusmṛti-sûtra*, ni dans le *Lotus*, etc... Avalokiteçvara ne soit effectivement « régi » par Amitâbha. Il paraît difficile d'admettre qu'Avalokiteçvara soit régi par le Jina, à la manière d'un homme régi par une planète ou par une étoile qui influe sur sa destinée. N'est-ce pas réduire Avalokiteçvara à une échelle trop humaine, incompatible avec son importance, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans le *Kâraṇḍa-vyûha-sûtra*, où il est supérieur à tous les dieux issus de lui (1) ?

Nous ne pouvons donc — en l'état actuel de nos connaissances — accepter de traduire le nom d'Avalokiteçvara par « le seigneur qui est régi (par Amitâbha) ».

IX. Avalokiteçvara = celui qui contemple, ou qui vénère, le Seigneur (L. Renou).

Il s'agirait, en quelque sorte, d'une contrepartie de l'hypothèse de Grünwedel (2), le « Seigneur » étant ici l'équivalent d'Amitâbha. Ou bien, cette théorie pourrait signifier que le Seigneur contemplé est le Buddha. Iconographiquement, elle ne s'appliquerait qu'aux triades où Avalokiteçvara figure comme assistant du Buddha (en admettant qu'il ait les yeux dirigés vers le personnage central). Textuellement, il faudrait s'appuyer sur le *sâdhana* tardif du *Buddha-vajrâsana* (3) — où notre personnage n'est pas appelé Avalokiteçvara, mais Lokeçvara. D'autre part, nous ne voyons guère notre bodhisattva dans le rôle d'un contemplatif, lui dont une des prérogatives principales est au contraire l'activité secourable.

M. Renou, d'ailleurs, a bien voulu convenir avec nous que son interprétation, si elle valait du point de vue linguistique et grammatical, ne semblait pas applicable au point de vue religieux et bouddhique.

X. Après avoir exposé et discuté les diverses explications préconisées jusqu'ici, nous devons, pour notre part, en proposer une qui nous est personnelle. Cette interprétation se base sur des textes et des faits qui paraissent n'avoir pas été rapprochés les uns des autres jusqu'à présent, et dont l'ensemble devrait apporter — croyons-nous — un éclaircissement à la question si complexe du nom d'Avalokiteçvara.

Au cours de notre examen des textes concernant le bodhisattva, nous avons été très impressionnée par une de ses prérogatives qui revient — semble-t-il — encore plus fréquemment que celles de « sauveur » ou de « compatissant ». Nous voulons parler de sa luminosité.

Rappelons simplement quelques exemples, pris entre beaucoup d'autres, dans les textes les plus anciens.

Sukhâvatî-vyûha, § 34 (4) : Avalokiteçvara est l'un des deux

1) Cf. *supra*, p. 40.
2) *Myth.*, p. 130 de la trad. française.
3) I. B. I., 2ᵉ ét. pp. 15-21.
4) Cf. *supra*, p. 22.

bodhisattva (1) « by whose light that world is everywhere shining with eternal splendour ».

Amitâyur-buddhânusmṛti-sûtra, § 19 (2). Rappelons la description entière du personnage, qui constitue la majeure partie de la méditation sur Avalokiteçvara.

Lotus de la Bonne Loi, ch. XXIV, st. 21 (3) : « Toi dont l'éclat est immaculé, toi dont la connaissance a chassé les ténèbres, toi dont l'éclat est celui du soleil, toi dont l'éclat est fait de la flamme d'un feu intact, en flamboyant, tu illumines les mondes ».

Lokeçvara-çataka (4) : « C'est bien inutilement que ce voyageur aux rayons lumineux qui se fatigue à travers le Ciel ait été déclaré le Soleil ! Est-ce que ce n'est point l'éclat de ' celui qui porte le lotus rose ' qui est le soleil pour illuminer le monde ? »

« Seigneur du Monde, lampe ardente !... Votre lumière indéfectible dissipe les épaisses ténèbres de l'ignorance nées des renaissances des créatures ».

« O Lampe universelle ! », etc...

Kâranda-vyûha-sûtra (5) : « Avalokiteçvara émit des rayons dont les couleurs étaient diverses ».

« Avalokiteçvara disparut comme une boule de feu brûlante dans l'espace ».

Mañjuçrîmûlakalpa. Rite du *pata* supérieur (6) : « Dans le troisième (lotus, qu'on peigne) l'*Ârya* Avalokiteçvara, ... son corps est entièrement lumineux ».

Rite du *pata* moyen (7) : « Au côté gauche du Bienheureux Çâkyamuni, il faut peindre l'*Ârya* Avalokiteçvara ... tel qu'il a été (décrit) précédemment... »

Rite du petit *pata* (8) : « Sur le côté droit de l'*Ârya* Mañjuçrî, qu'on peigne, comme plus haut, l'*Ârya* Avalokiteçvara, le corps entièrement lumineux... »

Rite du *pata* simplifié (9) : « Au côté gauche de l'*Ârya* Mañjuçrî, qu'on peigne l'*Ârya* Avalokiteçvara ... tous les membres resplendissants ... » (10).

Lokanâtha-sâdhana (11) : « Sa physionomie est toute bénigne ; il resplendit... » (12).

Or, M. Renou nous écrit : « Au point de vue linguistique, *avalokita* peut ne pas appartenir (j'entends : ne pas appartenir immédiate-

1) Le second est Mahâsthâmaprâpta.
2) Cf. *supra*, pp. 23-25
3) Cf. *supra*, p. 34.
4) St. 62, 66, 71. Cf. aussi st. 75, 77, 78, 79, et les épithètes décernéses par ce même texte aux pieds, aux bras et au lotus d'A°.
5) Voir pp. 14, 38 et 43 du texte (Note de M. Louis Renou).
6) M. Lalou, op. cit., p. 33.
7) M. Lalou, op. cit., pp. 42-43.
8) M. Lalou, op. cit., p. 48.
9) M. Lalou, op. cit., pp. 54-55.
10) Cf. même ouvr., pp.61-63, les mêmes prérogatives sont attribuées à Mahâsthâmaprâpta, dont on connaît les analogies avec A°. Cf. *supra*, p. 24
11) Cf. *supra*, p. 52.
12) Cf. également *supra*, p. 50, *Simhanâda-sâdhana*, et 55, *Khasarpana-sâdhana*.

ment) à la racine *ava-LOK* du sanskrit classique et bouddhique, qui a le sens banal de ' regarder, considérer ', mais refléter directement la racine védique *ava-RUC*. Aucune difficulté phonétique : *r* védique = *l*, et le *k* de *avalokita* se retrouve dans *avarokin* (1) ».

« *ava-RUC* attesté dans l'*Atharvaveda* (2) signifie ' briller ' (dans un passage obscur) (3) ; le dérivé *avarokin* de la V. S. se dit des victimes animales qui doivent être ' brillantes ' lorsqu'elles sont vouées aux *A*ditya, donc ' couleur de soleil ' pour s'harmoniser aux divinités solaires ».

Il nous semble, en effet, que l'alternance R/L ne doive pas soulever de difficulté, puisque cette même racine, qui donne en arménien : *lŭsavor* (lumineux) (4) ; en grec : LEUKOS et ses dérivés ; en latin : *lûx*, *lûmen*, etc... ; se retrouve dans les langues iraniennes — avec la même notion de lumière — sous les formes suivantes : av. *raocant*, *raocayeiti* (5) ; *rôshan* (6), *rôshn* (7). En sanskrit même, nous retrouvons l'alternance dans les termes *locana/vairocana*, par exemple.

Si donc nous acceptons le postulat de M. Renou, et que nous considérions *avalokita* comme issu de la racine *ava-RUC*, nous obtiendrions pour Avalokiteçvara le sens de « seigneur brillant, lumineux, étincelant ». Cela nous permettrait, en tous les cas, d'expliquer sa luminosité dont nous avons parlé plus haut, et dont les textes nous offrent maints exemples ; ainsi que ses caractères « solaires », déjà décelés par Kern qui écrivait fort pertinemment (8) : « Il est le dieu du jour, compris en même temps et surtout comme être moral, resplendissant de lumière et en pleine activité ». Avalokiteçvara se présenterait donc originellement comme un destructeur des ténèbres et — en conséquence — de tous les dangers qui accompagnent celles-ci. D'où son caractère de protecteur et de sauveur, d'abord dans l'ordre cosmique et physique, puis dans l'ordre moral. D'où enfin son caractère de prédicateur de la loi et de défenseur de celle-ci contre les ténèbres de l'ignorance et de l'impiété. Avalokiteçvara semble offrir ainsi des rapports étroits avec le triplet (9) iranien Mithra-Srausha-Rashnu, rapports sur lesquels nous reviendrons plus en détail en étudiant les origines religieuses de notre personnage (10).

M. Renou écrit encore : « Rien d'étonnant que le sens védique

1) Et dans *roka*, lumière. Cf. *supra*, p. 75, n. 7.
2) III, 7, 3.
3) en parlant sans doute d'une constellation (comparée à un toit à quatre pans) dont la lumière descend sur terre pour guérir un malade (Note de M. Louis RENOU).
4) H. S. NYBERG, *Questions de Cosmogonie et de Cosmologie mazdéennes*, II, J. A., juillet-septembre 1931, p. 75.
5) Indication de M. RENOU.
6) P. PELLIOT, CR. de WALDSCHMIDT et LENZ, *Die Stellung Jesu... T'oung Pao*, 1926. pp. 431-433.
7) H.S. NYBERG, art. cit., pp. 48, 75, etc.
8) *Hist. du Bouddh. dans l'Inde*, p. 343/324 de la trad. franç. Cf. LA VALLÉE POUSSIN E. R. E., s.v. *Avalokiteçvara*, et HAR DAYAL, op. cit., pp. 47-49.
9) E. BENVENISTE, *The Persian Religion*, pp. 87 sqq.
10) Cf. *infra*, p. 90.

ait été oublié, et qu'on ait relié le nom à la racine sanskrite banale, avec le sens de 'regarder, regarder avec pitié' (étymologie déjà connue du *Kâranda-vyûha*) ».

Tout semble donc logiquement se passer de la manière suivante : Avalokiteçvara aurait d'abord été conçu comme une divinité brillante et lumineuse. Puis — le sens primitif de son nom étant oublié — on l'aurait considéré *à la fois* de diverses manières :

a) « Le seigneur qui est vu » de l'univers entier;

b) « le seigneur qui voit, dont la face est tournée de tous côtés » puisque la lumière pénètre partout. Ainsi s'expliqueraient les interprétations du *Lotus,* traitées par Zimmer de « contradictoires » (1).

En outre, Avalokiteçvara est le « seigneur qui regarde de haut en bas » car — assimilé au soleil — il réside sur les hauteurs; il est le « seigneur qui regarde avec compassion » car la lumière est éminemment bienfaisante. Il est le « seigneur qui voit tout » (2) car il ressemble au soleil à qui rien n'est caché (3).

Enfin, on peut peut-être même expliquer par un *avalokita* dérivé d'*ava-RUC* le sens mystérieux du titre des *Avalokita-sûtra,* puisque ces deux textes relatent les moyens aboutissant à la suprême sagesse, ou au suprême éveil — à la *samyaksambodhi* — puis au *nirvâna.* Ces moyens ne peuvent-ils pas être définis comme une illumination ?

Il semble que ce sens précis d'*avalokita* ait été pressenti par le premier traducteur chinois du *Lotus* (286), lorsqu'il cherchait à exprimer ce terme à l'aide du caractère *kouang,* éclairer (4).

Avant de conclure cet examen du nom d'Avalokiteçvara, nous voudrions proposer une explication de la glose *Avalokita/svara.* Celle-ci, nous l'avons vu (5), se rencontre sous sa forme sanskrite dans des MSS des ve-viie siècles trouvés au Turkestan chinois. On l'interprète par : son (ou voix) visible, celui dont le son est visible, celui qui contemple les sons, etc.

Parmi les textes bouddhiques, le *Mañjuçrîmûlakalpa* nous enseigne qu'une formule « magique, parfois réduite à une syllabe, qu'un Buddhá projette hors de soi-même..., concrétisée en rayons lumineux, traverse l'espace et franchit les mondes » (6). Cette formule est donc considérée ici comme étant à la fois *sonore* et *lumineuse* .

Or nous avons constaté qu'une notion sensiblement analogue existe dans le *Veda.* Il ne s'agit pas alors d'une formule proprement dite, mais de l'hymne, *arka* (7). Celui-ci est considéré comme étant « brillant » (R*gveda,* VI, 66, 9; IV, 56 ,1 et 2; VIII, 6, 11); il en est

1) Cf. *supra,* p. 61.
2) MINAYEFF, d'après LA VALLÉE POUSSIN, E. R. E., art. cité.
3) Comparer J DARMESTETER, *Essai sur la Mythologie de l'Avesta,* p. 75.
4) Cf. interprétation de P. PELLIOT, *supra,* pp. 72-73.
5) Cf. *supra,* p. 63.
6) J. PRZYLUSKI, *Les Vidyârâja,* p. 316.
7) A. BERGAIGNE, *La Religion védique,* I, p. 285.

de même de la prière, ce qui suggère à Bergaigne l'hypothèse suivante (1) : « L'éclat des prières célestes ne sauraient être expliqué, comme on pourrait songer à le faire pour celui des prières terrestres, par une simple métaphore. Mais l'éclair qui accompagne le bruit du tonnerre suffirait pour en rendre raison ». En outre (2), l'aurore, phénomène brillant, est d'une part assimilée à une vache, et d'autre part, reçoit l'épithète de *suvâca*, à la belle voix (R*gveda*, III, 7, 10). Bergaigne en arrive à proposer que la racine *ARC*-R*C* ait eu primitivement, à côté du sens de *chanter*, *célébrer*, celui de *briller* (3). Il cite enfin une curieuse invocation à Agni (R*gveda*, VI, 4, 7) : « O Agni, *avec les hymnes brillants*..., tu as, comme le soleil, répandu ton éclat dans les deux mondes ».

Il semble que ce précédent védique d'un élément à la fois sonore et lumineux fasse paraître moins paradoxal le composé *Avalokitasvara*. Tout en demeurant persuadée que le véritable nom du bodhisattva est Avalokiteçvara, il nous paraît plausible que certains adeptes de celui-ci aient voulu mettre l'accent sur sa nature cosmique : il émet des rayons (4), mais aussi des sons (5), voire même une formule toute-puissante et souveraine (6). *Avalokita* étant interprété comme un dérivé de *ava-RUC*, l'association des deux termes *avalokita* et *svara* exprimerait en un seul nom le double caractère du personnage. Sa *voix* serait *brillante* (ou *lumineuse*), au même titre qu'était brillant l'*arka* védique, ou que sera lumineuse la formule émanée d'un Buddha.

N'oublions pas en outre que le Bouddhisme nous présente un autre bodhisattva célèbre, qui est à la fois *lumineux* et *sonore* : nous voulons parler de Mañjuçrî (celui-dont-l'éclat-est-aimable), qui est *virâj* (resplendissant), mais qui est également Mañjughosha ou Mañjusvara (celui-dont-la-voix, ou le son, est-aimable), Mañjuçrî dont nous signalerons les analogies avec Avalokiteçvara (7).

Voici donc exposées toutes les théories relatives au nom d'Avalokiteçvara. Il nous faut maintenant faire un choix. Parmi les explications anciennes, celle qui nous paraît la plus satisfaisante demeure la première de toutes : celle d'Eugène Burnouf, de Waddell et de Minayeff, celle qui donne à *avalokita* un sens actif. Cette proposition nous semblerait encore appuyée par une glose tibétaine rapportée par M. Bacot (8). Le nom d'Avalokiteçvara, pour les Tibétains, signifie « le Seigneur aux yeux grands ouverts », presque « écarquillés » (9), le Seigneur dont le regard embrasse le monde entier, en un sens aussi vaste que la notion de rédemption universelle

1) Op. cit., p. 286.
2) Op. cit., pp. 286-287.
3) Op. cit., p. 277, n. 1.
4) Cf. *supra*, pp. 23-25, 34, etc.
5) Cf. *supra*, p. 34-35
6) Cf. *supra*, pp. 43-45.
7) Cf. *infra*, pp. 108-109, 183-185, 189-191.
8) Indication verbale.
9) Cf. *supra*, p. 56, *Vajradharma-sâdhana* : « ses yeux sont dilatés de joie » *(harshenolbaul-lalocana)*.

exprimée par les bras largement étendus du Christ en Croix dans le symbolisme chrétien.

Quoi qu'il en soit, si l'on a bien voulu suivre notre démonstration jusqu'ici, on conviendra que chacune des interprétations anciennes n'envisage qu'un aspect particulier du bodhisattva. Celle que nous proposons, c'est-à-dire celle qui fait dériver l'*avalokita* bouddhique de la racine védique *ava-RUC*, est la seule qui nous paraisse résumer l'ensemble des qualités du personnage. N'oublions pas, en effet, que si, dans les pages qui précèdent, nous nous en sommes tenue volontairement et strictement à l'exposé des faits linguistiques, nous examinerons, dans les chapitres suivants, les aspects religieux d'Avalokiteçvara. Or tous les faits que nous aurons à étudier rentrent dans le cadre d'une évolution unique ; celle-ci paraît s'expliquer beaucoup mieux si l'on envisage comme point de départ la conception d'un personnage essentiellement lumineux. Notre interprétation du nom d'Avalokiteçvara nous semble donc impliquer simultanément toutes les autres. Et elle peut se traduire ainsi : Avalokiteçvara = le Seigneur Brillant, Étincelant, ou (par extension) le Maître de la Lumière.

TROISIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

LA PLACE D'AVALOKITEÇVARA DANS LA PENSÉE RELIGIEUSE DE L'INDE

I. Affinités iraniennes d'Avalokiteçvara

Pour élucider les origines religieuses d'Avalokiteçvara, nous disposons de trois textes anciens, le *Sukhâvatî-vyûha* long (1), l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* (2), et le *Saddharmapundarîka-sûtra* ou *Lotus de la Bonne Loi*. chapitre XXIV (3).

Le *Sukhâvatî-vyûha* ne nous apporte aucun renseignement précis, au sujet d'Avalokiteçvara. Nous avons donné plus haut les passages qui concernent le bodhisattva (4). De ces indications très vagues, il semble cependant possible de déduire une information : seuls parmi les bodhisattva dont il est question dans ce texte, Avalokiteçvara et Mahâsthâmaprâpta sont désignés par leurs noms; ils présentent le caractère de divinités lumineuses associées à Amitâyus. Ceci nous paraît donc être le premier état de la triade amidique (5) : Amitâyus/Avalokiteçvara/Mahâsthâmaprâpta.

Quoique la traduction chinoise de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*, telle que nous la connaissons, nous paraîsse postérieure à celle du *Lotus*, il nous semble préférable, pour la clarté de notre exposé, de l'examiner la première : avec le *Sukhâvatî-vyûha*, en effet, l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* constitue l'un des principaux textes du Bouddhisme amidique.

Par les extraits que nous avons reproduits plus haut (6), on peut se rendre compte que l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* se présente

1) Cf. *supra*, p. 21.
2) Cf. *supra*, p. 22.
3) Cf. *supra*, pp. 28-38.
4) Cf. *supra*, pp. 21-22.
5) Les mots « amidique, amidisme » étant consacrés par un long usage dans la terminologie européenne, nous les emploierons, faute de mieux et, bien qu'ils constituent des « japonismes ».
6) Cf. *supra*, pp. 22-27.

comme un *sûtra* bouddhique évolué, donc assez tardif, avec digressions interminables et accumulation de détails fabuleux. Nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet, lorsque nous replacerons Avalokiteçvara dans le milieu proprement bouddhique (1).

En effet, si l'*Amitâyur-buddhanusmrti-sûtra* nous paraît présenter une importance capitale, et si nous l'étudions avant le *Lotus*, quoiqu'il soit de date plus récente, c'est parce que la triade constituée par Amitâyus-Avalokiteçvara-Mahâsthâma nous semble se rattacher à une série de groupes beaucoup plus anciens, et vraisemblablement originaires de l'Orient proche.

Examinons donc nos trois personnages, en rappelant le sens de leurs noms respectifs. Amitâyus est le Temps sans limite (notion temporelle); désigné aussi comme Amitâbha, il est la Lumière illimitée (notion spatiale). Avalokiteçvara, nous l'avons vu (2), est le Seigneur Brillant, ou Lumineux. Quant à Mahâsthâma, son nom signifie Grande Force, ou Grande Puissance; par extension Celui-qui-est-doué-d'une-grande-force, ou °d'une-grande-puissance. Cette interprétation est confirmée par la forme la plus fréquente du nom du bodhisattva, Mahâsthâmaprâpta, dont la traduction littérale est Celui-qui-a-atteint-une-grande-force, ou °une-grande-puissance. Mahâsthâma est considéré en même temps comme possédant « la lumière de la Sagesse » (3).

Selon M. Mus (4), « Amitâbha, le Buddha de la Lumière infinie, qu'il est difficile de séparer d'Amitâyus, Buddha à l'Age infini, est constamment localisé à l'Ouest. C'est une divinité dont la fortune est éclatante, bien qu'une grande incertitude entoure encore ses origines bouddhiques. On lui reconnaît communément des affinités iraniennes, et il est de fait qu'en son nom d'Amitâyus ce Buddha à la double nature offre une ressemblance remarquable avec le Temps infini, divinisé en Perse sous le nom de Zrvan Akarana..., tandis qu'en son nom de Lumière infinie, il évoque les dieux de la Lumière iraniens ».

Si Amitâbha/Amitâyus a été comparé à Zurvân akanârak (Temps sans limite), il ne s'agit pas d'un rapprochement superficiel et fortuit. En effet, d'après Eudème de Rhodes, auquel se réfère Damaskios Diadochos (5) : « Les Mages et tous les Aryens en général appellent ... le monde intelligible et uni tout entier tantôt Espace, tantôt Temps... » M. Nyberg, qui cite ces lignes, commente : « Il y a dans ce passage un détail qu'on ne peut guère expliquer par le mazdéisme que connaissait Damaskios : le fait que les Iraniens appellent le principe fondamental tantôt Espace, tantôt Temps. Derrière le terme de l'Espace se cache certainement la notion iranienne de *Thwâsha*, 'l'atmosphère', divinité invoquée à côté de

1) Cf. *infra*, pp. 95 sqq.
2) Cf. *supra*, p. 82.
3) Cf. *supra*, p. 24.
4) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIV (1934), p. 176.
5) H. S. Nyberg, art. cit., p. 103.

Zrvân... Ce *Thwâsha* est un synonyme de *vayu* (l'atmosphère), ... *vayu* a été en effet, dans les religions iraniennes, un concurrent de Zurvân, ou en tout cas un dieu entièrement parallèle au dieu du temps». M. Nyberg pense que la tradition rapportée par Damaskios doit être très ancienne. Tel est également l'avis de MM. Bidez et Cumont, qui ajoutent cependant (1) : « Mais les livres sacrés du mazdéisme ne nous révèlent pas quelle était la théologie des Mages qui faisaient de Thwâsha le Premier Principe. Les spéculations de Bardesane, qui, à plus d'un titre, est l'héritier des Maguséens, peuvent nous aider à comprendre leur conception. Bardesane plaçait Dieu dans l'espace (...) ou plutôt il faisait de l'Espace le support de la divinité et paraissait lui subordonner celle-ci. Éphrem lui reproche par suite d'accorder à l'Espace des louanges qui ne conviennent qu'à Dieu (2) ». La doctrine qui tend à confondre le Temps et l'Espace comme principe fondamental, serait donc une doctrine enseignée par les Maguséens, c'est-à-dire par des Mages émigrés qui — après avoir subi l'influence du fatalisme astral chaldéo-babylonien — avaient établi des colonies en Asie Mineure.

D'autre part, le mythe zervanite « enseigne un dieu suprême, Zurvân, dieu des lumières (3) ». Zurvân est donc simultanément dieu du temps et des lumières, ce qui rejoint notre Amitâyus/Amitâbha.

Nous avons vu plus haut (4) qu'avec les personnages de la triade amidique, nous étions en présence de trois divinités, toutes trois lumineuses, et qui, cependant, par leurs noms mêmes, présentaient des caractères nettement distincts :

Amitâyus = le Temps illimité.

Avalokiteçvara = Le Seigneur Lumineux.

Mahâsthâma = Celui-qui-est-doué-d'une-grande-Puissance (et qui rayonne également par la Sagesse).

Si les notions représentées par ces trois personnages paraissent inattendue dans le Bouddhisme des IIIe-IVe siècles, elles se rencontrent à plusieurs reprises dans les religions anciennes, extérieures au milieu indien, et les unes et les autres issues du Zervanisme.

A Nimrud-Dagh, en Syrie (5), le célèbre monument d'Antiochos de Commagène (69-34 av. J.-C.), nous présente un groupe de quatre personnages divins, auxquels — d'après M. Nyberg (6) — Zurvân se superposerait pour former une pentade. Les dieux qui composent la tétrade, et auxquels se joint Antiochos lui-même, sont :

Zeus-Oromasdes.

Apollon-Mithras-Helios-Hermes.

Artagnes-Herakles-Ares.

La province de Commagène.

1) *Les Mages hellénisés*, I, p. 62 et n. 4.
2) *Ephraim's refutations of Mani, Marcion and Bardaisan*, ed. Mitchell, I, p. 133 sq, XCVI.
3) H. S. Nyberg, art. cit., p. 79.
4) Cf. *supra*, pp. 22-27.
5) K. Humann et O. Puchstein, *Reisen*..., pp. 322 sq.
6) Art. cit., pp. 126 sq.

Zeus-Oromasdes est Ormazd (Ahura Mazda), le grand dieu perse qui réside dans la lumière, celle-ci constituant à la fois son lieu et sa personne (1).

En ce qui concerne l'élément lumineux de la tétrade de Commagène, M. Benveniste écrit (2) : « On est suffisamment édifié sur la déformation que les dieux iraniens subissent en Asie Mineure, à la suite de quelque syncrétisme local, quand on voit dans une même inscription Mithra identifié simultanément à Apollon, à Helios et à Hermes ». Il nous semble cependant que l'assimilation de Mithra, pourvu de prérogatives lumineuses et solaires, à Apollon et à Helios, divinités lumineuses et solaires, n'est pas absolument surprenante. Quant à Hermes, le rapprochement avec Mithra s'expliquerait par le fait que l'un et l'autre sont des dieux psychopompes (3).

Artagnes-Herakles-Ares, c'est le dieu iranien Vṛthragna, personnification naturelle de l'offensive victorieuse, et à ce titre, dieu des guerriers (4).

La province de Commagène a été identifiée avec la Religion Mazdéenne, communauté des croyants, notion qui, plus tard (5), sera considérée comme une manifestation de la sagesse du dieu suprême.

Ces quatre personnages divins de Nimrud-Dagh symbolisent des notions qui nous semblent avoir une contrepartie dans des représentations répandues jusqu'en Occident, sur les reliefs mithriaques (6). Au sujet de ces dernières, on a quelquefois parlé d'une trinité (7), qui comporterait Sol, Mithra, et l'oiseau *vâragna*. Pour notre part, nous croyons que les reliefs mithriaques nous offrent un nouvel exemple de tétrade de type zervanite; le dieu principal en serait Sol; Mithra personnifierait l'élément Lumière; l'oiseau, qui est une forme de Vṛthragna (8), serait l'élément Force; quant à l'élément Sagesse, il est sans aucun doute possible représenté par Luna qui fait toujours pendant à Sol. En effet, J. Darmesteter (9) avait déjà signalé « d'anciennes formules qui associaient ensemble le Soleil et la Lune d'une part, et de l'autre la vue et la pensée »; et il ajoutait : « Les Manichéens se souvenaient sans doute de cette parenté quand ils faisaient de la lune le siège de la sagesse de J.-C. ». Darmesteter citait à l'appui cette phrase de Saint Augustin : « Patrem in secreto quodam lumine; Filii autem in sole virtutem, in luna sapientiam; Spiritum vero Sanctum

1) E. BENVENISTE, *The Persian Religion*, p. 97.
2) E. BENVENISTE et L. RENOU, *Vṛtra et Vṛthragna*, p. 80.
3) J. BIDEZ et F. CUMONT, *Les Mages hellénisés*, II, p. 285, n. 2.
4) BENVENISTE et RENOU, op. cit., p. 28, p. 66.
5) Cf. *infra*, p. 89 et n. 7.
6) F. CUMONT, *Mon. myst. Mithra*, II, fig. 19, 20, 23, 24, etc.
7) J. PRZYLUSKI, *Les Trois Hypostases*, pp. 930-31. Par *trinité*, nous entendons les trois hypostases d'une même divinité, alors que par *triade*, nous entendons un groupe de trois dieux différenciés.
8) BENVENISTE et RENOU, op. cit., p. 30.
9) *Zend-Avesta*, II, pp. 406-407 et n. 2.

in aere» (1). La localisation par les Manichéens de l'Esprit de Dieu dans l'atmosphère, rejoint la conception de Bardesane (2) qui faisait de l'atmosphère le «support de la divinité».

Or, selon MM. Bidez et Cumont (3), l'Asie Mineure, y compris la Commagène où règnait Antiochos, et l'Anatolie d'où étaient originaires les mystères mithriaques, faisaient partie de l'aire de dispersion et de colonisation des Maguséens, dont Bardesane était «à plus d'un titre l'héritier». Les Maguséens, rappelons-le, étaient des Mages qui avaient subi l'influence du clergé astrologue de Babylone. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer, aussi bien à Nimrud-Dagh que sur les reliefs mithriaques, des groupes de divinités de type zervanite.

Le Zervanisme enfin devait exercer son influence sur une grande religion qui, fondée au IIIe siècle, tenta de syncrétiser le Christianisme, le Mazdéisme et le Bouddhisme : nous voulons parler du Manichéisme. Nous retrouvons, en effet, dans cette religion, le «Père de la Grandeur aux quatre visages», dieu suprême, qui a pour hypostases la Lumière, la Puissance et la Sagesse (4). Ce dieu suprême serait désigné, dans les textes iraniens, par le nom de Zurvân; «il est vraisemblable que Mani lui-même s'était servi de ce nom iranien dans le Shapourakân, le seul de ses livres qu'il composa en persan. Certainement, il ressort de l'emprunt de la Tétrade suprême, qu'il a connu en Babylonie le mazdéisme sous sa forme zervaniste (5)».

De même que le Zervanisme présente plusieurs séries de divinités, ou d'hypostases, dont les systèmes se chevauchent sans se recouvrir (6), ainsi rencontrons-nous dans le Manichéisme, d'une part le grand dieu tétramorphe :

dieu,
lumière,
puissance,
sagesse (7).

d'autre part, un groupe qui est à la fois une trinité et une tétrade, celui que cite Saint-Augustin : « Patrem in secreto quodam lumine; Filii autem in sole virtutem, in luna sapientiam; Spiritum vero Sanctum in aere» (8); des trois personnes de la Trinité chrétienne, en effet, l'une est localisée à la fois pour son énergie dans le soleil, et pour sa sagesse dans la lune. Enfin, toujours dans le Manichéisme, nous trouvons un autre groupe, une trinité cette fois, composée du Père, de Jésus-Christ, et de la Mère des Vivants, qui est Sophia,

1) *Contra Faustum*, XX, 6.
2) Cf. *supra*, p. 87.
3) Op. cit., p. 72.
4) SCHAEDER, *Urform...*, pp. 135 sq. H. S. NYBERG, art. cit., pp. 47, 107-113. BIDEZ et CUMONT, op. cit., p. 70.
5) BIDEZ et CUMONT, op. cit., p. 70.
6) H. S. NYBERG, art. cit., pp. 107-113.
7) Qui se manifeste par la Communauté des Croyants. Cf. NYBERG, art. cit., pp. 47 sq.
8) Cf. *supra*, p. 88 et 89, n. 1.

la Sagesse. C'est dire à quel point ces diverses conceptions s'enchevêtrent.

Sans doute pensera-t-on que ces multiples détours nous ont fort éloignée de notre sujet. Cette digression était pourtant nécessaire, car la triade amidique paraît être un des derniers en date parmi les groupes que nous étudions. Nous constatons que, si Amitâyus-Amitâbha se prête à un rapprochement tant avec Zurvân qu'avec le grand dieu de la lumière iranien, Avalokiteçvara et Mahâsthâma offrent des rapports avec les éléments Lumière et Force des tétrades de type zervanite. Avalokiteçvara est le « Seigneur Lumineux », de même qu'Apollon, Mithra et Helios sont des divinités lumineuses et solaires. Avalokiteçvara est psychopompe, au même titre que Mithra et Hermes (1). Mahâsthâma, « Celui-qui-est-doué-d'une-grande-Force », représente incontestablement la même notion que Vṛthragna. En outre, il fait rayonner la Sagesse (2) : il synthétise donc à lui seul deux personnages des groupes zervanites.

Peut-être s'étonnera-t-on de rencontrer dans le Bouddhisme des notions apparemment si éloignées de la pensée indienne. Il ne faut cependant pas oublier que « le premier apôtre qui apporta l'Amidisme en Chine fut un prince parthe (Ngan-che-kao) (3). L'empire kushâṇa, où l'Amidisme prit naissance, était d'ailleurs aussi iranien qu'indien, aussi mazdéen que bouddhiste (4) ». Ngan Che-kao était un Arsacide et vécut en Chine de 148 à 170; plus tard, sous les Wou de Nankin (222-279), s'installent auprès de ceux-ci « Tche-k'ien, le Yue-tche; Vighna, un adorateur du feu passé du mazdéisme au bouddhisme; Seng-houei, appelé le Sogdien... » dont les parents, « Sogdiens, s'étaient installés comme colons au Kiao-tche (Tonkin) (5) ». Plus tard, les Tsin occidentaux (265-316) « comptent parmi leurs traducteurs un homme remarquable, Fa-hou (Dharmaraksha) l'Hindou, un Yue-tche né et élevé en Chine, qui a visité les pays occidentaux et connaît trente-six langues (5) » Sous les Ts'in enfin, (350-417), la Chine voit vivre le plus grand et le mieux doué de ses traducteurs, Kumârajîva (344-413), personnage à l'hérédité complexe puisque fils d'un ministre de l'Inde et d'une sœur du roi de Kuca (5). Or Tche-k'ien est un des traducteurs du *Sukhâvatî-vyûha*, tandis que Dharmaraksha et Kumârajîva ont, l'un et l'autre, traduit le *Lotus*. Reconnaissons donc avec M. Foucher (6) que « le métier de traducteurs de textes sacrés et de colporteurs ou fabricants d'images a été surtout rempli au IIe et au IIIe siècle par des Bactriens ou des Sogdiens, sujets des Yue-tche ».

1) Cf. *infra*, p. 94 et n. 7.
2) Cf. *supra*, p. 24.
3) On ne peut restituer le nom entier de Ngan Che-Kao, mais l'élément *ngan* = *arsak* (Arsacide). (Note de M. DEMIEVILLE).
4) R. GROUSSET, H. E. O., I, p. 72, n. 2.
5) Sylvain LÉVI, *L'Inde civilisatrice*, pp. 178 sqq.
6) A. G. B. G., II, p. 644.

En outre, si nous en croyons le *Hôbôgirin* (1), ce ne serait pas dans l'Inde propre qu'il faudrait chercher les facteurs qui ont amené le triomphe d'Amitâbha (Amida), mais plutôt dans la zone intermédiaire de la Sérinde où dominait l'influence de l'Iran. On constate en effet d'une part que, parmi les Buddha des points cardinaux, « Amida seul reste immuablement attaché à une direction fixe : il préside à l'Ouest ». D'autre part, son culte semble lié à celui d'une autre divinité aussi mystérieuse et aussi célèbre, Avalokiteçvara (2).

Au point de vue iconographique (3), nous verrons que les premières images que la présence d'un Buddha dans la coiffure permettent d'identifier avec Avalokiteçvara, appartiennent l'une à l'art gréco-bouddhique et l'autre à l'art Kushâ*n*a de Mathurâ. Pour des raisons qui seront exposées, ces images nous paraissent dater du règne de Kanishka. Si donc les plus anciens textes et les plus anciennes images concernant le bodhisattva remontent à une époque et se trouvent dans des régions où règnaient les Kushâ*n*a, tout nous incite à penser que la conception religieuse dont notre personnage est issu, était imprégnée de formules extra-indiennes. En effet, il convient de se rappeler le fait suivant, sur lequel avait déjà été attirée l'attention de L. de la Vallée Poussin (4) : à l'exception de Çiva et du Buddha, toutes les divinités représentées sur les monnaies de Kanishka sont iraniennes. Et, parlant de ce monarque, l'auteur ajoutait : « Souverain d'un empire qui servit de trait d'union entre l'Inde et la Chine, il mérite déjà l'épithète de Sérindien ». Tout ceci expliquerait pourquoi l'Amidisme, qui a joui d'une si grande expansion en Asie Centrale et en Extrême-Orient, semble peu en faveur dans l'Inde propre, où il nous faut descendre jusqu'à une date assez basse (5) pour lire le nom d'Amitâbha associé à celui d'Avalokiteçvara.

Anticipant sur nos études ultérieures, nous voudrions ouvrir ici une parenthèse pour indiquer brièvement les transformations subies plus tard par la triade amidique de type classique, c'est-à-dire Amitâyus-Avalokiteçvara-Mahâsthâma. Au Tibet, par exemple, nous en rencontrons au moins trois formes différentes :

1° une triade Amitâyus/Amitâbha, encadré d'Avalokiteçvara et de Vajrapâ*n*i; ce dernier, qui représente toujours une notion de force, remplace Mahasthâma (6).

2° Une triade d'où Amitâyus a disparu (à moins qu'il ne s'agisse d'une « tétrade » où il serait sous-entendu, au même titre que Zurvân dans la « pentade » de Nimrud-Dagh) ; cette triade comporte

1) *Hôbôgirin*, I, pp. 24-25, s.v. *Amida*.
2) Cf. aussi P. Mus, *Bârâbudur*, B. E. F. E. O. XXXIV (1934), pp. 196-197.
3) Cf. *infra*, pp. 119 seq.
4) *L'Inde au temps des Maurya*, pp. 314-315.
5) *Lokeçvara-çataka*. Cf. *supra*, p. 36.
6) A. Foucher, *Catalogue*, p. 33. Rappelons, dans le *Manjuçrimûlakalpa*, les descriptions de *mandala* comprenant le Buddha entouré de deux groupes de dieux, dont l'un est conduit par A°, l'autre par Vajrapâni. Cf. *infra*, pp. 102, 113.

parmi ses éléments, la Sagesse personnifiée par Mañjuçrî (1), alors que la Lumière et la Force sont à nouveau figurées par Avalokiteçvara et Vajrapâ*n*i (2).

3° une triade Amitâyus-Avalokiteçvara-Târâ, que J. Przyluski considérait comme inspirée de la triade manichéenne Père-Fils-Sophia (3); de même que Sophia est la mère des Vivants, Târâ serait la Mère des Dieux; en outre, Târâ, en tant que Prajñâpâramitâ, serait l'exacte contrepartie de Sophia; le groupe Amitâyus-Avalokiteçvara-Târâ nous restituerait donc les éléments Dieu-Lumière-Sagesse. Dans ce dernier cas, peut-être s'agirait-il d'une Trinité. Quoi qu'il en soit, nous aurions là une autre forme de ces groupes essentiellement interchangeables (4).

Pour nous résumer, il nous semble que le groupe divin, apparu dans le *Sukhâvatî-vuûha* et retrouvé dans l'*Amitâyur-buddhanusmrti-sûtra*, se rattache à un vaste réseau de groupes similaires, triades ou tétrades, qui, parti du Zervanisme irano-babylonien, se serait étendu depuis l'Extrême-Occident avec la tétrade mithriaque, jusqu'à l'Extrême-Orient avec la triade amidique. En effet, les notions représentées par les personnages de la tétrade n'apparaissent jamais au complet dans les groupes bouddhiques : elles sont toujours réduites à trois éléments, soit dieu-lumière-force, soit dieu-lumière-sagesse, soit lumière-force-sagesse. Nous constatons que, parmi ces éléments, seule demeure immuable la lumière, personnifiée par Avalokiteçvara.

A en juger par la seule iconographie, les textes amidiques, s'ils ont largement contribué à répandre le culte d'Avalokiteçvara en Extrême-Orient, ne semblent pas avoir joui de la même faveur dans l'Inde propre. Il convient de rechercher maintenant si le personnage indien d'Avalokiteçvara accuse une influence iranienne. Nous croyons que l'on peut en déceler certaines traces.

Si nous faisons appel aux images, nous rencontrons au Mahârâsh*t*ra, à l'époque Gupta et post-Gupta — soit du ve au viiie siècle environ — une représentation très fréquente : celle des *Miracles* d'Avalokiteçvara (5). Nous ignorons si les *Miracles* étaient figurés dans l'Inde du Nord : autant que nous sachions, il n'en a pas été retrouvé jusqu'à présent. Mais il en existe des images nom-

1) A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, p. 61.
2) India Museum, Londres, n° 540-1905. Cf. aussi A.H. Francke, *The meaning of the'Om-mani-padme-hûm' formula*», J. R. A. S. 1915, pp. 397-404.
3) Cours II. E., 1936-1937 et 1942-1943.
4) Il nous faut signaler au xe siècle, en pays khmèr (Phnom Srok, n° 17487 du M. Gt.) une stèle décorée de quatre personnages : Buddha sur le *nâga*, Avalokiteçvara, Vajrapâ*n*i, Prajñâpâramitâ; cette tétrade semble présenter un exemplaire attardé du groupe zervanite. Mais, en raison de la solution de continuité dans le temps et dans l'espace, il nous est difficile de faire état de cet exemple unique pour émettre l'hypothèse d'une influence. Rappelons cependant que, dès le iiie siècle, des Sogdiens s'étaient établis comme colons au Tonkin (cf. *supra*, p. 90). Y aurait-il eu des colonies sogdiennes au pays khmèr ? On sait, en tous les cas, qu'un souverain hindou ou indo-scythe y régnait en 357. Cf. G. Coedès : *Histoire ancienne des États hindouisés d'Extrême-Orient*, pp. 55-57.
5) Cf. *infra*, pp. 136-141.

breuses à Touen-houang (1), et jusque dans la Chine moderne (2). Il s'agit donc là de l'illustration de textes répandus dans une partie importante du monde bouddhique. Les *Miracles* apparaissent dans le ch. XXIV du *Lotus*, dès la traduction la plus ancienne, celle de 286, qui ne correspond qu'aux passages de prose (3). Nous les retrouvons ensuite dans les stances en vers du même texte, soit vers le v[e] siècle (4). Enfin, ils existent également, sous un aspect un peu modifié mais parfaitement reconnaissable, dans le *Lokeçvaraçataka* (IX[e] siècle) (5).

Il est impossible de ne pas comparer les *Miracles* d'Avalokiteçvara tels que nous les connaissons, aux *Litanies* du dieu avestique Srausha, dans le *Zend-Avesta*. Nous donnons ci-dessous le passage auquel nous faisons allusion, et que nous extrayons du *Srôsh Yasht Hâdôkht* (6) :

« Celui qui, homme ou femme, prononcera ces paroles ... avec une pensée toute livrée au bien, avec une action toute livrée au bien, quand il a peur des eaux débordantes, ou d'une nuit obscure et orageuse, ou au passage d'une grande rivière, ou à l'embranchement des chemins, ou dans une rencontre de fidèles, ou dans un choc d'infidèles, adorateurs de Daêvas.

« Quel que soit le danger de route, quel que soit le danger de justice dont il a crainte et frayeur, ni ce jour-là, ni cette nuit-là, les yeux du méchant malfaiteur, qui se plaît au mal et qui fait le mal, ne tomberont sur lui; et point ne l'atteindra la malice du brigand, ravisseur de troupeaux.

« Prononce cette parole ... quand vient sur toi l'idôlâtre, ou une troupe de brigands, ou des bandes de démons. Alors s'enfuit. effrayée la malice des méchants adorateurs de Daêvas, des Yâtus et de ceux qui sont livrés aux Yâtus, des Pairikas et de ceux qui sont livrés aux Pairikas. Les Daêvas disparaissent, les adorateurs des Daêvas disparaissent et les êtres de meurtre ferment la bouche ».

Au point de vue des dates, il serait possible de parler ici d'influence; le *Lotus* ayant été traduit en chinois à la fin du III[e] siècle, existait antérieurement à cette date; qaant aux textes avestiques, Mani témoigne que certains d'entre eux étaient déjà rédigés au III[e] siècle (7).

Si nous en croyons M. Benveniste (8), Srausha serait, avec Rashnu, une sorte de détriplement du Mithra pré-avestique Celui-ci, en tant que dieu de la lumière et du ciel lumineux, donne la

1) P. PELLIOT, *Les Grottes de Touen-houang*, II, pl. CXXVI, III, pl. CLXXXV, etc. J. HACKIN, *Catal.*, pl. IX.
2) Indication de M. DEMIEVILLE.
3) Cf. *supra*, pp. 29-30.
4) C. *supra*, pp. 33-34.
5) Cf. *supra*, pp. 36-38.
6) *Yasht* 11, première partie, § 4-6. *Zend-Avesta*, II, pp. 483-484.
7) BIDEZ et CUMONT, op. cité, p. 90, n. 1.
8) *The Persian Religion*, p. 87.

vie, accroît la progéniture, et est appelé « maître de la génération » (1) Avalokiteçvara, nous l'avons vu, donne de beaux enfants à celles qui lui en font la demande (2). En outre, de l'aspect de Mithra dieu de la vérité et de la loyauté, des serments et des contrats, et qui punit les parjures — aspect qui est un corollaire moral de son caractère lumineux — pourrait à la rigueur se rapprocher celui d'Avalokiteçvara qui libère de la passion, de la haine et de la sottise ceux qui lui rendent hommage (3). Enfin, de même que Mithra aide les âmes des défunts à franchir le pont Cinvat (4) et à atteindre le paradis, Avalokiteçvara, non content de venir en aide aux créatures qui sont dans les Six voies, porte secours à ceux qui se trouvent dans les divers mondes des morts et des damnés, et les conduit à l'univers Sukhâvatî (5). Des représentations d'Avalokiteçvara passeur des morts ont été trouvées à Touen-houang (6). Une autre peinture de même provenance, figurant les *Miracles*, nous montre précisément Avalokiteçvara protégeant ses fidèles au passage d'un pont (7) qui pourrait être dérivé du pont Cinvat. M. Waley y voit le péril de l'orage, mais la présence du pont, qui est fort rare, nous paraît caractéristique (8). Aucun autre bodhisattva ne jouissant de prérogatives analogues à celles qui sont exposées par les *Miracles* d'Avalokiteçvara (9), peut-être n'est-il pas téméraire d'y chercher une influence du Mithra sauveur et psychopompe.

Il semblerait logique qu'un personnage auquel est dévolu le rôle de sauveur évoluât progressivement vers un rôle messianique. Ce dernier aspect nous est présenté par les stances 27 et 28 de *Lotus* XXIV (10) : « Celui qui est le Compatissant dans le monde, deviendra Buddha dans le temps à venir ... Maître du monde, chef des rois, mine de la loi monastique, après avoir passé de nombreuses centaines d'ères cosmiques, lui, le chef, il atteindra l'Illumination parfaite (et) suprême ».

Dans le Bouddhisme, le Messie coutumier est Maitreya, qui se rattache à Mithra non seulement par son nom, mais aussi par son épithète d'*ajita*, contrepartie littérale de l'épithète d'*invictus* (11)

1) F. Cumont, *Mon. myst. Mithra*, I, p. 225, n. 14.
2) Cf. *supra*, p. 30.
3) Cf. *supra*, p. 36.
4) F. Cumont, op. cité, 1, p. 227.
5) Cf. *supra*, pp. 39 ssq.
6) *Thousand Buddhas*, pl. XXXVIII *b*. *Civil. de l'O.*, III, fig. 211, p. 249.
7) *Thousand Buddhas*, pl. XXVIII. *Catal.* Walry, nº CXL (pp. 150-153). Il convient à ce propos de rappeler que, du point de vue linguistique, le terme *târa*, sauveur (qui a donné *Târâ*, la sauveuse, nom de la parèdre d'A°), provient de la racine *TR/TAR*, causat. *târayati*, faire passer, faire traverser. A°, en tant que sauveur, est donc aussi le passeur, et plus particulièrement le passeur des morts. J. Przyluski, cours H. E. 1942-1943, avait attiré l'attention sur ce point du caractère d'A°, qui s'intègre par cet aspect dans une série de mythes répandus depuis le monde méditerranéen jusqu'en Mélanésie.
8) Rappelons cependant qu'a Touen-houang il convient de tenir compte également des éléments chinois. Nous nous proposons de revenir ultérieurement sur la question.
9) Indication de M. Demieville. Voir cependant, dans *Mppç*, pp. 554-555, la guérison d'un lépreux par Samantabhadra.
10) Cf. *supra*, p. 35.
11) Sylvain Lévi, *Maitreya le Consolateur*, Mél. Linossier, II, pp. 355-402.

donnée à Mithra dans les mystères (1). Selon E. Abegg (2), dans le Mahâyâna, Avalokiteçvara serait souvent confondu avec Maitreya (3). Il nous semble qu'il ne s'agit pas là d'une confusion, mais de l'évolution normale d'un personnage qui nous a paru, dès l'origine, lié à Mithra par de nombreuses caractéristiques.

E. Abegg (4) voit, dans le messianisme qui se fait jour à propos de certaines divinités indiennes, non seulement l'influence du Parsisme, mais celle du Manichéisme et de la Gnose; il ajoute cependant que les preuves manquent pour le vérifier. Pour notre part, nous y verrions plutôt une influence du Zervanisme, qui se serait exercée simultanément sur le Mithriacisme, le Manichéisme et le Bouddhisme. Ceci expliquerait également l'apparition inattendue d'Amitâbha dans les stances 29 à 33 de *Lotus* XXIV (5).

Nous ignorons malheureusement la date de rédaction des stances tardives du chapitre XXIV du *Lotus*. Nous savons seulement qu'elles ne figurent pas dans la traduction chinoise de Jñânagupta (601), et qu'elles existent dans la version sanskrite du XIe siècle (6). Il nous faudrait donc présumer un renouveau d'influence iranienne attardée. Le mazdéisme à tendance zervanite était en faveur à la cour des rois sassanides (7), et ces derniers furent détrônés et vaincus au VIIe siècle par le déferlement des armées arabes. Peut-être pouvons-nous alors émettre l'hypothèse d'une émigration de certains éléments religieux et artistiques; celle-ci rendrait compréhensible l'influence que nous rencontrons dans les dernières stances de *Lotus* XXIV, et la présence de motifs sassanides dans l'art des VIIe-VIIIe siècles, aussi bien en territoire indien qu'en Asie Centrale et jusqu'en Extrême-Orient (8).

Quoi qu'il en soit, Avalokiteçvara tel qu'il nous apparaît à la fin du XXIVe chapitre du *Lotus*, nous semble présenter le dernier aspect d'un personnage étroitement apparenté à Mithra : ce personnage, d'abord élément lumineux d'un groupe divin de type zervanite, se transforme en dieu sauveur et psychopompe, et aboutit logiquement à une figure messianique. A partir de ce moment, l'influence de la Perse sera définitivement supplantée par celle du milieu indien.

II. Avalokiteçvara, bodhisattva mahâsattva

Du point de vue bouddhique, nous devons faire dans nos textes

1) Selon M. Cumont (*Mon. Myst. Mithra*, I, p. 188, n. 6), et J. Przyluski (*La croyance au Messie*..., p. 9, n. 1), la prérogative messianique de Saoshyant dans le Zoroastrisme proviendrait d'une substitution de ce personnage à Mithra.
2) *Der Messiasglaube in Indien und Iran*, p. 187, n. 4
3) Cette question, complexe et vaste, demandera d'ailleurs une étude plus approfondie...
4) Op. cité p. 144.
5) Cf. *supra*, p. 35.
6) Cf. *supra*, p. 28.
7) A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, pp. 144-145.
8) Par exemple, en ce qui concerne le diadème aux croissants emboîtés. Cf. *infra*, pp. 233-234

une discrimination entre les passages contenant des descriptions d'Avalokiteçvara tel qu'on doit se le représenter, ceux qui consistent en louanges et en invocations, et ceux qui concernent son activité proprement dite.

Parmi les premiers nous rangeons les paragraphes 17 et 19 de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* (1), certains passages du *Kâranda-vyûha-sûtra* (2) et du *Mañjuçrîmûlakalpa* (3), et les *sâdhana* (4). Le deuxième groupe comprend les stances 20-22 et 24-26 de *Lotus* XXIV (5), et le *Lokeçvara-çataka*, sauf les stances 48-58 (6). Dans la troisième catégorie, de beaucoup la plus importante, nous rangeons les paragraphes 22-24 et 27-30 de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* (7); le chapitre XXIV du *Lotus*, à l'exception des stances 20-22 et 24-26 (8); les stances 48-58 du *Lokeçvara-çataka* (6); et les passages du *Kâranda-vyûha-sûtra* relatant le périple d'Avalokiteçvara dans les divers mondes des morts, de Balî, des insectes, des anthropophages et des *râkshasî*, ainsi que l'épisode du cheval Bâlâha (2).

Les paragraphes 17 et 19 de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* se rattachent comme le *sûtra* tout entier à une tradition bouddhique bien connue, à laquelle appartiennent des textes tels que le *Pratyutpanna-buddha-sammukhâvasthita-samâdhi-sûtra*, ou le *Buddhânusmrti-samâdhi-sagâra-sûtra*, par exemple (9). Dans ces textes, il est question de méditations sur un Buddha indéterminé, alors que — dans les *sûtra* amidiques — il s'agit expressément d'Amitâyus/Amitâbha, et que — dans le *Vimalakîrti-nirdeça*, par exemple — un chapitre est consacré à la méditation sur le Buddha Akshobhya, dans son paradis d'Abhirati (10).

Ces textes sont établis selon des recettes déterminées pour atteindre la vision et l'extase (11). L'iconométrie fantastique des personnages — qu'il s'agisse de Buddha ou de bodhisattva — et l'énumération des innombrables rayons émis par les diverses parties de leurs corps, seraient destinées, d'après M. Mus (12), à déconcerter l'esprit du fidèle, afin que celui-ci parvienne plus sûrement au but qu'il se propose, à savoir l'immersion dans le transcendant. Si, d'ailleurs, le XXIV[e] chapitre du *Lotus* ne contient rien d'analogue au sujet d'Avalokiteçvara, ce *sûtra* nous offre

1) Cf. *supra*, pp. 22-23. Nous ne revenons pas sur le *Sukhâvatîvyuha*, qui ne contient aucune indication importante.
2) Cf. *supra*, pp. 39-47.
3) Cf. *supra*, pp. 47-48.
4) Cf. *supra*, pp. 48-56.
5) Cf. *supra*, pp. 34-35.
6) Cf. *supra*, pp. 36-38.
7) Cf. *supra*, pp. 26-27.
8) Cf. *supra*, pp. 28-36.
9) Indications de M. Demiéville.
10) *Eastern Buddhist*, IV, 1926/28, n° 3-4, pp. 355-359.
11) Indications de M. Demiéville.
12) Cours I. A. A., avril-mai 1937. Cf. p. ex. les descriptions du Buddha, dans *Mtpg*, pp. 15, 18, 159, 442, 445, 453, 518, 546.

d'autres passages (1), où des prérogatives également invraisemblables sont dévolues aux Buddha. On pourra en outre leur comparer celles que décrit avec un grand luxe de détails le *Mahâprajñâpâramitâçâstra* (2).

De cette même traduction pourraient se rapprocher les passages du *Karanda-vyûha-sûtra* où sont décrits les pores de la peau d'Avalokiteçvara (3). Mais, en raison même de leur caractère cosmique, ces passages peuvent également ressortir à une autre tradition, beaucoup plus ancienne; c'est pourquoi nous en réservons l'étude pour un autre chapitre (4).

Les extraits du *Mañjuçrîmûlakalpa* cités par J. Przyluski (5) et par M[lle] Lalou (6) constituent des recettes d'iconographie, destinées à être exécutées en peinture. En conséquence, ils nous présentent des descriptions minutieuses et précises. Ils appartiennent à une technique magico-religieuse très complexe, qui a des ramifications extérieures au Bouddhisme, mais qui s'intègre complètement à celui-ci au cours de son évolution (7). Les *mandala*, peintures fermées, originairement circulaires, ont pour but d'aider le fidèle à circonscrire sa pensée, à la fixer plus aisément et sans distraction sur le dieu représenté, auquel il cherche à s'identifier. Cette identification est également ce que recherchent les *sâdhana* (évocations, conjurations) (8). Ceux-ci commencent généralement par les mots « *âtmânam* ... *dhyâyât* » ou *âtmânam* ... *bhavayet* », formules que M. Foucher rend par : « Qu'il (le conjurateur) se conçoive lui-même (comme ... etc.) ». Une fois réalisée son identification à la divinité, le fidèle est censé réussir dans toutes ses entretrises; mais, pour que l'évocation soit efficace, il importe que la description du dieu soit aussi exacte que possible, d'où la minutie des détails, dont les artistes ont fait leur profit.

En résumé, pour ce qui est de cette première catégorie de textes, nous constatons que :

1° à date ancienne, les descriptions sont fantastiques et destinées à provoquer l'extase et l'union à la divinité;

2° à date plus récente, elles sont extrêmement précises, et destinées à faciliter l'identification à la divinité, dans le but de s'assurer la réussite temporelle.

Les textes de la deuxième catégorie à laquelle nous avons fait allusion au début de ce chapitre, contiennent des invocations et des louanges adressées à Avalokiteçvara. Il s'agit de stances hyperboliques et amphigouriques, consistant pour la plupart en comparaisons

1) Trad. Eug. BURNOUF, pp. 234 ssq.
2) Pp. 431 ssq.
3) Cf. *supra*, pp. 43-45.
4) Cf. *infra*, pp. 104 ssq.
5) Cf. *supra*, p. 47.
6) Cf. *supra*, pp. 47-48.
7) LA VALLÉE POUSSIN, *Bouddhisme*, pp. 355 ssq. R. TAJIMA, *Étude sur le Mahâvairocana-sûtra*, Introduction.
8) I. B. I., 2e ét., pp. 7 ssq.

de toutes sortes. Les bodhisattva en général sont coutumiers de ces comparaisons (1), aussi les stances 20-22 et 24-26 de *Lotus* XXIV et l'ensemble du *Lokeçvara-çataka* nous apprennent-ils peu de choses au sujet d'Avalokiteçvara. Pourtant, la stance 29 du *Lotus*, pour la première fois dans ce texte, associe notre bodhisattva à Amitâbha, qui fait d'ailleurs l'objet des stances suivantes (2). Quant au *Lokeçvara-çataka*, il décrit à plusieurs reprises Avalokiteçvara comme portant Amitâbha dans sa coiffure, preuve qu'au IXe siècle cette tradition devait être fixée (3).

Beaucoup plus intéressants pour nous sont les textes traitant de l'activité d'Avalokiteçvara. Mais il convient tout d'abord de définir la qualité de celui-ci.

Avalokiteçvara est un *bodhisattva*, un candidat à l'Illumination suprême (4). On sait qu'un être, quel qu'il soit, ne peut parvenir à celle-ci qu'après avoir franchi plusieurs degrés, ou « Terres » *(bhûmi)*, généralement au nombre de dix (5). C'est au cours de ces étapes que le bodhisattva acquiert peu à peu les mérites et les prérogatives qui aboutiront à faire de lui un Buddha. Mais alors que, dans le Petit Véhicule, l'obtention de la Bodhi et le salut étaient affaire individuelle et passablement égoïste, le Grand Véhicule met au contraire l'accent sur la charité. L'inspiration fondamentale qui guide le bodhisattva dans toute sa carrière, c'est la volonté d'être utile à autrui. « J'ai fait le vœu, dit-il (6), que tous les Êtres obtiennent la Pureté et l'Omniscience; mes pratiques sont destinées à leur procurer l'Omniscience; ce n'est pas pour moi-même que je cherche la Libération... Pour tous les Êtres, j'accepte toutes les Douleurs, afin qu'ils sortent de l'infini des Transmigrations et de la vallée des Douleurs; pour tous les Êtres, j'éprouverai toutes les Douleurs dans tous les mondes, dans toutes les mauvaises Destinations jusqu'à la fin des Périodes futures, et c'est pour eux que je cultiverai sans cesse des Racines de Bien. Car il vaut mieux que j'éprouve seul toutes les Douleurs et que les Êtres ne tombent point dans les Enfers... »

Bien que, depuis la huitième Terre, *acalâ* (« l'Immobile »), appelée aussi *kumârabhûmi* (« la Terre du prince impérial ») (7), l'activité du bodhisattva soit libérée de tout intérêt et tout de attachement, et en conséquence parfaitement pure, il reste cependant en activité, donc dans la souffrance : en effet, tant que tous les êtres ne seront pas arrivés à la perfection et n'auront pas atteint la Terre-Pure,

1) *Hôbôgirin*, II, s. v. *Bosatsu*, p. 140.
2) Cf. *supra*, p. 35.
3) Stances 47, 70, 74, 93, 94, 95.
4) D'après le *Mppç*, pp. 241-242, les mots *bodhi* et *sattva* sont susceptibles d'interprétations nombreuses.
5) E. R. E., II, s. v. *Bodhisattva* (LA VALLÉE POUSSIN), et surtout *Hôbôgirin*, II, s. v. *Bosatsu* (P. DEMIEVILLE).
6) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 140.
7) *Hôbôgirin*, art. *cité*, p. 139. LA VALLÉE POUSSIN, art. cité, E. R. E.s ignale que les bodhisattva de cette Terre sont considérés comme rois.

le bodhisattva « n'attestera pas l'Éveil » (1). Et pourtant, le bodhisattva de la dixième Terre, *dharmamegha* (Nuage de la loi, ou Nuage d'Essence), est virtuellement un Buddha (2).

Le bodhisattva joue le rôle d'intermédiaire entre deux Buddha (3), mais aussi entre les créatures et les Buddha; il participe à la fois des uns et des autres; comme les créatures, il vit dans le monde; comme les Buddha, il possède les trente-deux signes (4). D'une part, il peut « manifester en un instant les formes, les voix, les attitudes des tous les Etres (5),» il peut même se faire médecine en cas d'épidémie ou nourriture en cas de famine; d'autre part, il peut émettre des rayons par dix endroits (6), de la même manière que le Buddha, mais celui-ci en émet par vingt-deux endroits (7). Le bodhisattva de la dixième Terre est en possession d'innombrables contemplations *(samâdhi)* et formules magiques *(vidyâ, dhâranî)*, par lesquelles son pouvoir est accru (8).

Les bodhisattva les plus importants portent généralement le titre de *mahâsattva*. On considère parfois que seuls ont droit à cette épithète les bodhisattva des Terres, afin de les distinguer de ceux qui ne les ont pas encore atteintes (9). D'après le *Mahâprajñâpâramitâçâstra* (10), un bodhisattva est appelé ainsi pour des multiples raisons. Nous retiendrons celles qui nous semblent particulièrement importantes.

On dit d'un bodhisattva qu'il est mahâsattva :

parce qu'il est à la tête de nombreux êtres;

parce qu'il éprouve pour de nombreux êtres une grande bienveillance *(mahâmaitrî)* et une grande compassion *(mahâkarunâ)* (11), il les établit dans le Grand Véhicule, parcourt le Grand Chemin, et obtient une place très haute;

parce qu'il est muni des marques du Grand Homme *(mahâpurushalakshana)*;

parce qu'il doit prêcher la loi et détruire chez tous les êtres et en lui-même les grandes vues fausses et les passions;

parce qu'il veut secourir tous les êtres, les affranchir de la douleur et les attacher au bonheur de la Sécurité inconditionnée.

Si le bodhisattva mahâsattva est, d'une part, à la tête de nom-

1) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 140.
2) LA VALLÉE POUSSIN, art. cité, cite la *Bodhisattvabhûmi* : *tathâgatas tathâgatabhûtaç ca bodhisattvâh... dharmam deçayanti.*
3) *Mppç*, pp. 567-568.
4) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 140.
5) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 139.
6) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 139.
7) *Mppç*, p. 444.
8) LA VALLÉE POUSSIN, art. cité, p. 758. *Mppç*, pp. 426-427.
9) *Hôbôgirin*, art. cité, p. 142.
10) Pp. 309-315.
11) Si tous les bodhisattva mahâsattva possèdent une grande compassion *(mahâkarunâ)*, le nom même de Mahâkaruna a été donné à A° ainsi que l'atteste la tradition tibétaine (cf. *infra*, p. 170). Comparer *Mppç*, p. 531 : « De même *Mi lö* (Maitreya) est nommé bienveillant *(maitreya)* quoique tous les Buddha possèdent la même bienveillance *(maitrî)*, mais Maitreya est le seul à la prendre pour nom ».

breux êtres, et, d'autre part, pourvu des marques du Grand Mâle *(mahâpurusha)*, qui sont également les marques du Buddha et celles du monarque universel, le « roi à la roue » *(cakravartin)* (1), nous ne devons pas nous étonner qu'il soit considéré comme tel (2), et représenté avec les prérogatives d'un souverain (3).

Revenons maintenant au cas particulier d'Avalokiteçvara. Nous constatons alors à quel point tout ce qui précède s'applique à notre personnage : il est le sauveur *(târa)* (4), le grand compatissant *(mahâkaruna)* (5), le donneur de sécurité *(abhayamdada)* (6), qui étend à tout l'univers son activité secourable. Les *Miracles* — que nous avons rapprochés plus haut d'un passage de l'*Avesta*, parce que nous n'avions rien trouvé d'analogue dans le Bouddhisme (7) — les *Miracles* ne font eux-mêmes qu'illustrer la bienveillance d'Avalokiteçvara. Ils constituent d'ailleurs un de ses principaux titres à la vénération des fidèles; les textes en font foi, puisque nous trouvons les *Miracles* relatés au moins à trois reprises : dans la prose de *Lotus* XXIV (avant 286), dans les stances du même *sûtra* (avant 601), et dans le *Lokeçvara-çataka* (IXe siècle). L'iconographie les illustre souvent, depuis l'époque Gupta jusqu'à nos jours (8), aussi bien en Chine que dans l'Inde ancienne.

Avalokiteçvara se transforme selon la catégorie des créatures qu'il doit convertir (9). Son activité ne se borne du reste pas à secourir et à enseigner les êtres humains; il parcourt infatigablement les divers mondes des morts, voire des insectes et des *râkshasî* (10), prêchant à tous la loi qui doit leur permettre de renaître dans l'univers Sukhâvatî. Alors même qu'ils y renaissent, au fond des péricarpes de lotus, Avalokiteçvara, qu'assiste Mahâsthâma, se trouve encore là pour les accueillir et poursuivre auprès d'eux son enseignement (12). Il secourt les revenants faméliques *(preta)* et les désaltère (11), ce qui lui vaut le surnom de « Rafraîchissement-des-*preta* » *(Pretasamtarpita)* (13).

Avalokiteçvara, intermédiaire entre les créatures et les Buddha, se considère alors comme inférieur à ces derniers, puisqu'il leur rend hommage et leur fait don du collier que lui a offert Akshayamati (14). Il joue le rôle d'ambassadeur, chargé d'un message d'Ami-

1) LA VALLÉE POUSSIN, *Bouddhisme*, pp. 241 ssq. Ces marques sont également celles de Nârâyana (Vishnu) : ceci pourrait expliquer le rapprochement fait par KERN entre A° et Vishnu (Cf. *supra*, p. 60).
2) LA VALLÉE POUSSIN, art. cité E. R. E., p. 747. *Hôbôgirin*, art. cité, p. 139.
3) Cf. *infra*, 185, 189-191, 192, 195-197, 199.
4) Cf. *supra*, pp. 75-76, 94 et n. 7.
5) Cf. *supra*, p. 35.
6) Cf. *supra*, p. 32.
7) Cf. *supra*, pp. 92-94.
8) Cf. *supra*, pp. 92-94; *infra* ,pp. 136-141
9) Cf. *supra*, pp. 31-32, 40, 41-42.
10) Cf. *supra*, p. 42.
11) Cf. *supra*, pp. 26-27.
12) Cf. *supra*, pp. 40, 51-52.
13) Cf. *supra*, p. 55.
14) Cf. *supra*, p. 32.

tâbha pour le Buddha Çâkyamuni, le lotus qu'il porte à ce dernier de la part d'Amitâbha étant l'équivalent d'une lettre (1). Avalokiteçvara est un roi-à-la-roue (2) et, comme tel, réside dans la capitale du *cakravartin*, Potala (3). Il émet d'innombrables rayons (4) et il est en possession d'incalculables *samâdhi* (5).

En tout cela, il ne semble guère différer de tous les bodhisattva mahâsattva. Mais voici, dans la prose de *Lotus* XXIV, un singulier passage (6) : le Buddha Çâkyamuni enseigne à Akshayamati que tout être qui rend hommage à Avalokiteçvara, ne serait-ce qu'une seule fois, obtient autant de mérites que celui qui honorerait pendant toute leur vie des Buddha soixante-deux fois aussi nombreux que les sables du Gange. Ceci est confirmé par un passage du *Kâranda-vyuha-sûtra* (7) : si des Tathâgata aussi nombreux que les sables du Gange recevaient des présents, la masse des mérites qui résulterait de ces offrandes serait celle que contiendrait l'extrémité d'un seul des cheveux d'Avalokiteçvara, etc...

Si, dans le *Karanda-vyûha-sûtra*, de semblables affirmations sont admissibles, ainsi que nous allons le voir dans un instant, elles sont absolument surprenantes dans le XXIV[e] chapitre du *Lotus* et détonnent complètement au milieu du contexte : elles visent, en effet, à faire d'Avalokiteçvara un être supérieur aux Buddha eux-mêmes. Puisque le passage auquel nous nous référons existe déjà dans les anciennes traductions chinoises, il nous faut écarter la possibilité d'une interpolation postérieure au III[e] siècle. Il faudrait alors admettre que ce passage appartînt primitivement à un autre texte, aujourd'hui perdu, et qu'il eût été rattaché arbitrairement au *Lotus*. Dans l'état des connaissances actuelles, ceci est et ne peut être qu'une hypothèse, évidemment hasardeuse, mais qui, seule, pourrait expliquer l'anomalie de ce fragment; il n'est, en effet, pas possible de le considérer comme faisant partie de *Lotus* XXIV, les notions auxquelles il se réfère allant à l'encontre de l'esprit même du chapitre.

Dans le *Kâranda-vyûha-sûtra*, il semble que la toute-puissance d'Avalokiteçvara se rattache d'une part à des caractères cosmiques (8), et, d'autre part, résulte de la possession de la formule en six syllabes *om mani padme hum*, formule personnifiée sous le nom de *sarvarâjendra*, « souverain de tous les rois » (9); les *sâdhana* l'appelleront *shadaksharî mahâvidyâ*, « la grande formule magique en six syllabes », et conféreront à Avalokiteçvara le titre de *shadaksharî Lokeçvara*, « celui qui possède la maîtrise du monde,

1) Cf. *supra*, pp. 40, 46. Comparer *Mppç*, p. 568.
2) *Lokeçvara-çataka*, stance 30.
3) Cf. *infra*, pp. 108, 300-303.
4) Cf. *supra*, pp. 23-25, 46.
5) Cf. *supra*, p. 43.
6) Cf. *supra*, pp. 30-31.
7) Cf. *supra*, pp. 41, 43.
8) Cf. *infra*, pp. 104 sqq.
9) Cf. *supra*, pp. 43-45.

en vertu des six syllabes» (1). La notion de formule toute-puissante existe dans le Bouddhisme au moins depuis le début du IVe siècle, ainsi qu'en fait foi un texte traduit en chinois entre 317 et 420, et dont le titre, rétabli en sanskrit, serait *shadakshara mantrarâja* (2), «le *mantra*-roi en six syllabes». Dans le chapitre IX du *Mañjuçrîmulakalpa* (VIIIe siècle environ) (3), le mot *mantrarâja* est supplanté par *vidyârâja*, qui «désigne une formule magique en une syllabe... Elle est supérieure à tous les *mantra* et en quelque sorte les contient tous; de là vient son nom *vidyârâja*, c'est-à-dire 'roi des formules magiques', le mot *vidyâ* pouvant être synonyme de *mantra*. Choses et êtres obéissent à ce roi, car, aux yeux du magicien, le monde sensible est régi par les formules. Le ch. XIV nous révèle un système analogue, mais plus compliqué. Le mot *vidyârâja* y désigne en premier lieu un autre *ekâkshara-mantra* (4)... (La syllabe) sort de l'*ushnîsha* du Buddha Çâkyamuni en répandant une vive lumière. Un peu plus loin (...), cette même syllabe est appelée *sarvavidyârâjacakravartin*, 'empereur de tous les *vidyârâja*'. Il ressort enfin du contexte que le terme *vidyârâja* peut désigner d'autres formules émanées d'autres Buddha» (5). Les *vidyârâja* sont donc des formules personnifiées, parmi lesquelles certaines sont comme les *cakravartin* parmi les hommes, et sont appelées en conséquence *vidyârâjacakravartin*.

Dans certains passages plus récents du *Mañjuçrîmûlakalpa* (6), le mot *vidyârâja* peut avoir une autre signification et désigner des divinités réparties en trois groupes : celles du premier groupe, les *Ushnîsharâja*, seraient encore les formules personnifiées; celles du second groupe ou clan du Lotus *(abjakula)*, seraient un démarquage des dieux brâhmaniques; celles du troisième groupe ou clan du Foudre *(kuliça)*, seraient des *yaksha* convertis, ayant à leur tête Vajrapâni.

Enfin, dans les chapitres les plus tardifs du même texte (7), les *vidyârâja* du premier groupe ont disparu; il ne subsiste plus que ceux du clan du Foudre, ayant pour chef Vajrapâni, et ceux du clan du Lotus, ayant pour chef Avalokiteçvara (Padmapâni) (8).

D'après J. Przyluski (9), le *Mañjuçrîmûlakalpa* aurait été compilé entre le VIIIe et le Xe siècle; le *Kâranda-vyûha-sûtra* daterait, pour les parties anciennes, du VIe siècle, et au plus tard du Xe siècle, pour les parties les plus récentes (10). Ce dernier texte

1) Cf. *supra*, pp. 49-50
2) J. PRZYLUSKI, *Les Vidyârâja*, p. 309.
3) J. PRZYLUSKI, *Les Vidyârâja*, pp. 304, 308-309.
4) Formule magique en une syllabe.
5) *Les Vidyârâja*, p. 308.
6) *Les Vidyârâja*, p. 309.
7) *Les Vidyârâja*, p. 313.
8) Signalons que, aux ch. X et XI du *Mahâvairocana-sûtra* (cf. l'ouvrage de R. TAJIMA, pp. 123-124), il est question de trois clans : du Buddha, de Padma et de Vajra. Mais le traducteur ne dit pas si ces deux derniers sont dirigés par Padmapâni et Vajrapâni.
9) *Les Vidyârâja*, p. 304.
10) Cf. *supra*, p. 39.

nous fournit des détails circonstanciés sur la formule om *mani padme hum*. La puissance conférée par la possession de celle-ci est telle qu'elle doit être transmise au cours d'une véritable cérémonie d'initiation. Nous constatons alors l'extraordinaire évolution subie par le Bouddhisme, car le Buddha lui-même, nous dit-on (1), est incapable de conférer cette initiation : il faut la demander à un magicien spécialisé. Pour obtenir la formule, on tracera au préalable sur sa personne, à l'aide de poudres de pierres précieuses, ou, à défaut, de poudres de fleurs, un diagramme sacré (*mandala*), grand comme la main. Dans le *mandala*, on représentera au centre le Buddha Amitâbha, ayant à sa droite Mahâmanidhara (qui est une forme d'Avalokiteçvara) et à sa gauche la formule Sarvarâjendra (2). On « entrera dans le diagramme », c'est-à-dire qu'après avoir écrit les noms des parties du corps sur des feuilles, on les prendra dans sa main et on les jettera dans le *mandala*. Une fois la formule demandée et obtenue, l'initié doit offrir un collier à Avalokiteçvara ; celui-ci le remet à Amitâbha, qui le rend à son tour à l'initié (3).

Nous insistons sur le *shadaksharî mandala* et sur la formule en six syllabes, en raison de la transformation que ceux-ci dénotent dans le culte d'Avalokiteçvara. La position de celui-ci dans le Bouddhisme semble en effet avoir évolué à peu près de la manière suivante :

Avalokiteçvara nous présente un complexe qui a subi diverses influences ; il est un bodhisattva mahâsattva, candidat à l'Illumination, maître des dix Terres, donc très puissant, presque un Buddha, mais cependant inférieur à celui-ci ; en tant que bodhisattva de la dixième Terre, il a acquis la maîtrise des formules et — parmi celles-ci — de l'une d'entre elles qui est son hypostase ; cette formule est *sarvarâjendra*, « souverain de tous les rois », au même titre que certaines formules émanées des Buddha sont *sarvavidyârâjacakravartin*, « empereurs de tous les rois des formules magiques » ; la maîtrise de cette formule lui ayant conféré, par sa puissance même la maîtrise de l'univers, Avalokiteçvara est alors également un *vidyârâja*, et même un *vidyârâjacakravartin*, un « empereur des rois-magiciens ». Cette hypothèse pourrait expliquer d'une part,

1) Cf. *supra*, pp. 43-45.

2) Dans le *Shadaksharî-Lokeçvara-sâdhana* (cf. *supra*, pp. 49-50), on nous présente A° en trois hypostases : il est décrit comme devant être encadré de Manidhara, et de Shadaksarî Mahâvidyâ. Un autre *sâdhana* n'indique que deux personnages, Lokeçvara et Mahâvidyâ, mais celle-ci est en même temps *manidhara*, car elle doit tenir le joyau.

3) L'imposition du collier, selon le *Kâranda-vyûha-sûtra*, semble jouer un rôle rituel analogue à l'imposition d'un vêtement sacerdotal, comme, par exemple, en Occident, l'imposition du scapulaire, voire de l'étole, vêtements réduits. Rappelons que, dans *Lotus* XXIV, le collier — offert par Akshayamati à Avalokiteçvara qui en fait don au Buddha et au *stûpa* de Prabhûtaratna — est appelé par trois fois « Vêtement de la loi » (*dharmâcchâda*. Cf. *supra*, p. 32). D'autre part, d'après certains *sâdhana*, A° doit parfois être figuré sans aucune parure (*nirbhûshana*. Cf. *supra*, p. 50). Or l'iconographie le représente toujours alors, pourvu du cordon brâhmanique. Celui-ci n'est donc pas considéré comme une parure, et pourrait bien, en conséquence, être, lui aussi, la réduction d'un vêtement sacerdotal (Cf. *infra*, pp. 243-244). Cp. *Ecclésiastique*, VI, 29, où il est dit que le « collier » de la Sagesse deviendra pour le fidèle « un vêtement de gloire ».

la supériorité qu'Avalokiteçvara semble avoir sur le Buddha lui-même (1), et, d'autre part, les nombreuses prérogatives royales que lui décerne l'iconographie (2).

III. Avalokiteçvara macrocosme

Nous avons vu plus haut (3), que, dans l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*, Avalokiteçvara offrait les caractères d'une divinité cosmique. Tout d'abord, il est d'une taille démesurée; d'après M. Mus (4), la proportion est telle que, si sa tête avait trois centimètres de haut, son corps aurait huit cents kilomètres. Sa tête a évidemment une dimension considérable, puisque la coiffure seule contient un Buddha haut de vingt-cinq *yojana*. En outre, toutes les parties du corps d'Avalokiteçvara émettent des myriades de rayons. M. Mus, nous l'avons vu (5), considérait ces indications comme destinées à déconcerter l'esprit en vue de provoquer l'extase et l'immersion dans le transcendant. Il nous semble qu'ils peuvent avoir également pour but de suggérer l'immensité et l'omniprésence du personnage, dont les dimensions seraient infiniment supérieures à celles de la terre.

En examinant la prose de *Lotus* XXIV, nous avons lu (6), dans un passage vraisemblablement interpolé, qu'un hommage rendu au nom d'Avalokiteçvara est égal en mérites à l'hommage rendu à des Buddha nombreux comme soixante-deux fois les sables du Gange. Ceci équivaut délibérément à faire d'Avalokiteçvara une divinité supérieure à tous les dieux, et même aux Buddha. En outre, à une époque plus tardive encore, les stances 18, 21 et 24 du même texte (7) nous évoquent un personnage rendu visible dans l'univers entier par son éclat, et rendu audible partout en raison de sa sonorité : il va jusqu'à « la transcendance du cercle des sons ».

Dans le *Lokeçvara-çataka*, Avalokiteçvara est comparé à un mont qui soutient la terre (8), au Soleil auquel il est supérieur (9), à une lampe qui illumine le monde (10), à un nuage (11). Il tient le monde dans sa main (12); « il se rit de l'éclat de ce qui est éclatant, en le rendant pareil à une parcelle de la lueur d'une luciole » (13); il est « l'essence de l'espace entier » (14), etc...

1) Cf. *supra*, pp. 101-103.
2) Cf. *infra*, pp. 185, 189-191, 192, 195-197, 199.
3) Cf. *supra*, pp. 96-97.
4) Cours I. A. A., avril-mai 1937.
5) Cf. *supra*, p. 96.
6) Cf. *supra*, p. 101.
7) Cf. *supra*, pp. 34-35.
8) Stance 42.
9) Stance 62.
10) Stance 66.
11) Stance 70.
12) Stance 71.
13) Stance 77.
14) Stance 78.

Dans le *Kâranda-vyûha-sûtra*, Avalokiteçvara émet des rayons de couleurs diverses; il disparaît comme une boule de feu dans l'espace; chacun des pores de sa peau recèle un monde; il émet les principales divinités (1).

Enfin, le *Vajradharma-sâdhana* nous dit textuellement ceci : « Plaçant sur la lune de son cœur ... le monde qui a forme de Lokeçvara, avec ses (êtres) mobiles et immobiles... » (2).

Il semble que les notions auxquelles se rattachent ces aspects d'Avalokiteçvara soient extérieures au Bouddhisme. et beaucoup plus anciennes que celui-ci. L'Avalokiteçvara cosmique nous ramène en effet, à un hymne célèbre du R*gveda* (X, 90) (3), hymne où il est question de l'homme primordial, Purusha, qui s'identifiera plus tard avec Prajâpati, avec le Brahman, et finalement avec le dieu Brahmâ.

Du point de vue iconographique, Waddell (4) avait déjà signalé des ressemblances entre les images d'Avalokiteçvara et celles de Brahmâ, dont le bodhisattva revêt le costume ascétique et porte le *jatâmukuta*, ainsi que certains attributs (lotus, rosaire, vase-à-eau). M. Mus est revenu sur ce sujet (5), le poussant plus loin encore, et voyant chez le Sha*d*aksharî Lokeçvara une réplique de Brahmâ : de même que Brahmâ serait représenté joignant les mains au-dessous de la bouche en hommage à celle-ci qui a proféré le *Veda*, ainsi Lokeçvara serait figuré dans la même attitude, en signe de vénération à la bouche qui a prononcé la formule en six syllabes (*shadaksharî*).

Il paraît impossible que les similitudes iconographiques soient fortuites, et il convient de rechercher si, véritablement, Avalokiteçvara présente des caractères brahmiques bien définis. Pour cela, nous examinerons d'abord certains aspects du Purusha/Prajâpati/Brahman, et nous verrons ensuite comment Avalokiteçvara peut s'en rapprocher.

D'après le R*gveda*, X, 90, le Purusha, pourvu de mille têtes, mille yeux et mille pieds, « enveloppe la terre et la dépasse en avant et en arrière ... il est tout ce qui a été et tout ce qui sera », il a « quatre pieds dont l'un représente tous les êtres et est resté sur la terre, tandis qu'avec les trois autres il s'est élevé dans le ciel où ces trois pieds appartiennent à sa forme immortelle ». Ces trois pieds auraient primitivement correspondu aux trois mondes (6). D'autre part, le Purusha émet les castes et les dieux à partir de ses membres : « Sa bouche fut le *brâhmana*, ses bras devinrent le *râjanya*, ses cuisses, ce fut l'homme nommé *vaiçya*; le *çûdra* naquit de ses pieds... De son *manas* vient la Lune, de ses yeux le Soleil,

1) Cf. *supra*, pp. 39 ssq.
2) Cf. *supra*, pp. 55-56. Cf. *Bhagavad-Gitâ*, trad. S. Lévy et J.-T. Stickney, ch. XI, verset 7 (p. 71).
3) J. Muir, *Original Sanskrit Texts*, I, pp. 7 ssq.
4) *The Indian Buddhist Cult*, pp. 57-59.
5) Cours I. I. A., avril-mai 1937.
6) A. Bergaigne, *La Religion védique*, I, p. 275.

Indra et Agni de sa bouche, Vâyu de son souffle, l'Air de son nombril, de sa tête le ciel, de ses pieds la Terre, de son système auditif les *diçah*, régions de l'espace; ainsi les *deva* formèrent le monde» (1). Ce rôle d' «émetteur de créatures», attribué par R*gveda*, X, 90, au Purusha, est ensuite dévolu à Prajâpati dans de nombreux textes, par exemple dans *Taitt. Brâhmana*, II, 2, 7, 1, puis au Brahman dans *Çat. Brâhmana*, XI, 2, 3, 1-6 (2).

Le Purusha jouit donc des mêmes prérogatives que Brahman, la formule sacrée. le rite, la liturgie (3). Pour créer, le Brahman s'associe Vâc, la parole (4). C'est par Vâc qu'il tire de lui-même, en tant que Purusha, les créatures dont il sera le maître, en tant que Prajâpati. En effet, étymologiquement, le *pati* est le «souverain», le «maître», au sens de «possesseur» (voire «maître de maison, époux)»; le mot *prajâ* représente l'ensemble des êtres créés, plus particulièrement l'humanité.

Brahman (formule sacrée) et Prajâpati (maître des créatures), hypostases l'un de l'autre, tous deux équivalents du Purusha, se personnifient en un seul et même personnage (5), le dieu Brahman (masculin) que, pour plus de netteté, nous appellerons Brahmâ. Celui-ci est à son tour considéré comme l'émetteur de créatures, par les *Lois de Manu* (I, II), le *Vâyu Purâna* (I, 32), et, d'une manière générale, par le *Mahâbhârata*.

Le dieu Brahmâ, qui paraît être une figure assez nébuleuse dans le panthéon hindou, jouit cependant d'un certain nombre de prérogatives. Considéré comme un dieu suprême, il possède un monde propre, le *brahmaloka*. Pour atteindre celui-ci, le fidèle doit franchir toutes sortes d'obstacles; traverser la rivière *Vijarâ*, atteindre l'arbre *Ilya*, parvenir à la cité *Sâlajya*, pénétrer dans le palais *Aparâjita*, où — dans la salle du conseil *Vibhu* — se trouvent le trône *Vicakshanâ* et la couche *Amitaujas* (6). C'est alors, mais alors seulement, que le fidèle parviendra au monde de Brahmâ.

Si Brahmâ est le dieu-créateur, dans la tradition bouddhique il est aussi *sanatkumâra*, «l'éternellement jeune» (7); à ce titre, on considère comme son «émanation» le *gandharva* adolescent Pañcaçikha, célèbre par son chant, ou par le son de sa voix. La voix de Brahmâ lui-même est illustre, ce qui est parfaitement logique, puisque, à l'origine, le dieu personnifie la formule sacrée; la «voix brahmique», devenue proverbiale, comptera parmi les signes distinctifs *(lakshana)* des Buddha et des grands bodhisattva (8). Pour insister encore sur ce point, Brahmâ a été pourvu d'une

1) R*gveda*, X, 90.
2) G. DUMEZIL, *Flamen-Brahman*, p. 91.
3) Sylvain LÉVI, *La Doctrine du Sacrifice dans les Brâhmana*, p. 30.
4) Sylvain LÉVI, *La Doctrine du Sacrifice dans les Brâhmana*, pp. 23, 30.
5) G. DUMEZIL, op. cit., pp. 92-93.
6) *Kaushitakî-Upanishad*, S. B. E., I, pp. 276 ssq.
7) M. LALOU, op. cité, p. 68. *Hôbôgirin*, II, p. 116, s. v. *Bon*.
8) *Mppç*, pp. 467 ssq.

çakti, Sarasvatî, déesse de l'éloquence (1). Celle-ci, appelée aussi Vâgîçvarî (celle-qui-a-la-maîtrise-de-la-parole), est figurée dans l'iconographie ayant pour monture un lion (2), ou pour siège un trône-à-lions (3). Le lion est, de longue date, le symbole de la voix (4).

Signalons enfin que Brahmâ, désigné dans les textes pâli par le titre d'*issaro (îçvara)*, est, lorsqu'il apparaît sur la terre, précédé d'une lumière *(âloka)*, d'un éclat descendant *(obhâsa = avabhâsa)* (5).

Que remarquons-nous maintenant si nous reprenons les textes concernant Avalokiteçvara ?

Tout d'abord, nous avons affaire à un personnage d'une taille démesurée : huit cent mille *niyuta* de *yojana* (6). Il est tellement immense que chacun des pores de sa peau recèle un monde (7). En outre, de ses yeux naissent le Soleil et la Lune; de son front Maheçvara; de ses épaules Brahmâ; de son cœur Nârâyana; de ses dents Sarasvatî; de sa bouche les Vents; de ses pieds la Terre; de son ventre Varuna. J. Przyluski, citant ce passage du *Kârandavyuha-sûtra* (8) le rapprochait du *Çardulakarnâvadâna*, récit du *Divyâvadâna*, où il est question de Brahmâ-Prajâpati, et ajoutait qu'on assistait là, à une transposition bouddhique du vieux mythe des *Veda*.

Avalokiteçvara est donc le monde auquel il donne naissance, le « monde qui a forme de Lokeçvara » (9); ce nom est généralement traduit par « seigneur du monde »; Avalokiteçvara est également Lokanâtha, « souverain du monde ». Le *nâtha* est en effet le « souverain », le « maître », au sens de « possesseur »; mais l'*îçvara*, plus qu'un simple « seigneur » ou « possesseur », est « celui-qui-a-la-maîtrise-de » quelque chose (10), le « maître » au sens le plus large du mot, le « dominateur ». L'élément *loka*, réduit au sens usuel de « monde », signifie, avant tout, « espace » (allem. Raum), et « primitivement même ' espace lumineux ' (par opposition aux ténèbres ou aux régions reversées, montagneuses, où la lumière pénètre difficilement) Le sens de ' lumière ' est demeuré dans le doublet *roka (Rgveda)* » (11). Avec *loka/roka*, nous retrouvons l'ambiguïté dont nous avons parlé plus haut, lorsque nous avons étudié l'élément *LOK/RUC*, de *ava-LOK/ava-RUC* (12). Quoi qu'il en soit, Lokeçvara est donc celui-qui-a-la-maîtrise-de-l'espace-lumineux, du monde visible,

1) I. B. I., 2e ét. p. 89.
2) A. G. B. G., II, fig. 340.
3) Banerji, pl. IV *a*.
4) Cf. *infra*, p. 109.
5) Indication de M. Filliozat; celui-ci nous fait remarquer que nous avons là les éléments du nom d'A°.
6) Cf. *supra*, p. 23.
7) Cf. *supra*, pp. 39 ssq.
8) Cf. *supra*, p. 40.
9) Cf. *supra*, p. 56.
10) Cf. *Mppç*, p. 441 : le Buddha a obtenu la maîtrise *(aiçvarya)* sur l'Univers.
11) Indications de M. Louis Renou.
12) Cf. *supra*, pp. 78-80.

c'est-à-dire de l'univers entier, puisque la lumière en fait progressivement le tour. Il en a d'autant plus la maîtrise qu'il *est* lui-même cet univers. La notion se rapproche de celle de Prajâpati, qui est le monde en tant que Purusha, et qui est le maître des créatures.

Avalokiteçvara possède une résidence propre, le Potala (1), située sur une montagne. Voici la description qu'en donne le pèlerin chinois Hiuan-tsang (2) : « Les sentiers de la montagne sont fort dangereux; les cavernes et les vallées sont pleines de précipices. Sur le sommet il y a un lac dont l'eau est pure comme un miroir. Il en sort un grand fleuve qui, après avoir fait vingt fois le tour de la montagne, va se jeter dans la mer du midi. A côté du lac, il y a un palais des Deva, taillé dans le roc... Ceux qui veulent voir ce bodhisattva (Avalokiteçvara) ne prennent aucun soin de leur vie; ils traversent l'eau, gravissent la montagne, et oublient les difficultés et les périls ». A une époque beaucoup plus tardive, Târanâtha (3) nous rapporte le récit du voyage au Potala effectué par l'*upâsaka* Çantivarman. Celui-ci, aidé par des incarnations de Târâ, Bh*r*ku*t*î, Hayagrîva, Ekâja*t*î et Amoghapâça (4), franchit de nombreux obstacles : fleuve, lac, incendie, précipice, et il triomphe de l'opposition apportée par des singes géants. Il atteint le pied de la montagne sacrée qu'il gravit au moyen d'une échelle de corde, à travers un brouillard épais. Au tiers de son ascension, il rencontre une image de Târâ, à mi-chemin une image de Bh*r*ku*t*î, etc. Arrivé au sommet, il se trouve dans un immense palais, complètement vide, quoique des fleurs soient répandues çà et là dans les salles. Çantivarman prie pendant un mois, puis — après avoir franchi mille portiques à l'entrée de chacun desquels il doit s'arrêter pour acquérir un *samâdhi* — il est admis en présence des cinq divinités.

Il nous paraît impossible de ne pas rapprocher les vicissitudes endurées par celui qui tente l'ascension du Potala, des exploits accomplis par le fidèle qui veut atteindre le *brahmaloka*. Dans son cours à l'École des Hautes Études (1937-1938), J. Przyluski avait rattaché au récit de la *Kaushitakî-Upanishad* des passages extraits de divers textes (5). Seule nous importe ici l'analogie entre la résidence paradisiaque d'Avalokiteçvara et le monde de Brahmâ.

Avalokiteçvara, *lokeçvara*, et résidant sur le Potala, doit avoir « l'aspect de seize ans » *(dvirashtavarshadeçiya)* (6), c'est-à-dire d'un adolescent. Il est en outre parfois *pañcacîra*, « pourvu des cinq

1) Cf. *supra*, p. 51.
2) *Mém. Contr. Occid.*, II, p. 123.
3) Trad. SCHIEFNER, pp. 141-145.
4) Amoghapâça doit être ici un substitut d'A°, puisque Târanâtha nous parle ensuite des *cinq*, et non des *six*, divinités.
5) Cf. *infra*, pp. 302-303.
6) *Khasarpana-Sâdhana*. Cf. *supra*, p. 51.

mèches » ou « des cinq bandelettes » (1). Cette épithète lui est donnée par les textes lorsqu'il est décrit sous le vocable de Si*m*hanâda-Lokeçvara, celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde-en-vertu-du-rugissement-du-lion (2); Avalokiteçvara possède alors pour monture un lion, ou pour trône le *simhâsana*. Il ne faut pas oublier les ressemblances nombreuses et indéniables, déjà signalées par M. Foucher (3), entre Si*m*hanâda Lokeçvara et Mañjuçrî; sous le vocable de Mañjughosha, celui-dont-la-voix-est-aimable, celui-ci est décrit assis sur un trône à lions *(simhâsana)* (4) ou sur le dos d'un lion (5); sous le vocable de Vâgîçvara, celui-qui-a-la-maîtrise-de-la-parole, il doit avoir pour monture un lion (6), etc. Or Mañjuçrî, « enfant princier » *(kumâra)* « pourvu des cinq bandelettes » *(pañcacîra)* (7), a été rapproché de Pañcaçikha, forme de Brahmâ-Sanatkumâra (8). Pañcaçikha, nous l'avons vu (9), est célèbre par le son de sa voix. Mañjuçri est Mañjughosha (celui-dont-la-voix-est-aimable), Mañjusvara (celui-dont-le-son-est-aimable), Vâgîçvara (celui-qui-a-la-maîtrise-de-la-parole). Mañjuçrî et Brahmâ ont la même *çakti*, Sarasvatî, appelée aussi Vâgîçvarî, et figurée assise soit sur le dos d'un lion, soit sur un trône-à-lions (10). Sarasvatî est née, nous dit le *Kâranda-vyûha-sûtra*, des dents d'Avalokiteçvara. Et ce dernier, sous sa forme de Si*m*hanâda, est une apothéose de la voix, de la parole, ou de la prédication (11).

Si l'Avalokiteçvara Si*m*hanâda symbolise la toute-puissance de la parole, l'Avalokiteçvara de la couche la plus tardive du *Kâranda-vyûha-sûtra* semble devoir son empire sur le monde à la possession de la formule en six syllabes *(shadakshari)* (12). Cette formule, *om mani padme hum*, qu'Avalokiteçvara détient et enseigne, est en même temps son essence *(hrdaya)*, donc son hypostase, au même titre que Brahman et Prajâpati sont des hypostases l'un de l'autre. Elle est appelée *sarvarâjendra*, « souverain de tous les rois ». Le geste d'hommage rendu par Sha*d*aksharî Lokeçvara à cette formule toute-puissante issue de sa bouche, reçoit le nom de *sarvarâjendra-mudrâ* (13). D'après M. Mus (14), ce geste

1) Cf. *infra*, pp. 189-191.
2) La voix, ou la prédication, du Buddha, sont appelées *simhanâda*, le rugissement du lion (Cf. *infra*, pp. 289-291), p. ex. dans *Mppç*, pp. 17, 209, etc. Rappelons, à titre comparatif, que dans la tradition chrétienne, l'évangéliste Marc a pour symbole le lion, car son Évangile commence par : « Voix de celui qui crie dans le désert... » (Dom GUERANGER, *Année Liturgique, Le Carême*, p. 426).
3) I. B. I., 2e ét. pp. 42-43.
4) BHATTACHARYYA, p. 20.
5) I. B. I., 2e ét., pp. 40, 44.
6) I. B. I., 2e ét., pp. 24-25.
7) I. B. I., 2e ét., pp. 42-43 et n.
8) M. LALOU, op. cit., pp. 66-70.
9) Cf. *supra*, p. 106.
10) Cf. *supra*, p. 106 et 107, n. 2 et 3.
11) Cf. *infra*, pp. 289-291.
12) Cf. *supra*, pp. 43-45.
13) BHATTACHARYYA, p. 189, s.v. *Añjali*. Dans le *Kâranda-vyûha-sûtra*, il serait question du « sceau de *sarvarâjendra* ». (Cf. *supra*, p. 44). Or, le mot « sceau », comme le mot « geste (des mains) », est rendu en sanskrit par *mudrâ*.
14) Cours I. A. A., avril-mai 1937.

serait identique à celui par lequel le dieu Brahmâ rend hommage aux *Veda* issus de sa bouche.

Pour J. Przyluski (1), la notion de la formule *sarvarâjendra* rejoignait celle que l'on rencontre dans les écrits hermétiques, où la syllabe *Iaô* est «le seigneur de toutes choses»; notre maître pensait même la rattacher à la philosophie alexandrine. La question demeure ouverte, car l'étude de la pensée en Grèce et dans l'Orient hellénisé n'a pas encore atteint le développement qui nous permettrait autre chose que des hypothèses. Nous devons avouer cependant que les coïncidences entre le mythe de *logos/anthropos*, celui de Brahman/Purusha, et celui de notre complexe Avalokiteçvara, sont assez troublantes : on serait parfois tenté de parler l'influences, ou d'interférences...

Pour nous résumer, nous constatons les faits suivants :

Avalokiteçvara, tel qu'il se présente dans certains passages de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*, de *Lotus* XXIV, et du *Lokeçvara-çataka*, semble apparenté au Purusha védique.

Ce caractère se préçise dans la couche intermédiaire de rédaction du *Kâranda-vyûha-sûtra*. Les descriptions d'Avalokiteçvara dérivent nettement de celles de Purusha/Prajâpati, émetteur de créatures et macrocosme. Avalokiteçvara est alors *lokeçvara* qui, sous le vocable de Vajradharma, est le monde lui-même.

Purusha/Prajâpati est identique au Brahman, puis au dieu Brahmâ, qui possède un monde propre. En ce qui concerne Avalokiteçvara, nous constatons ensuite, dans les traditions rapportées par Hiuan-tsang, Târanâtha, et certains *sâdhana*, qu'il est pourvu d'une résidence ressemblant de manière indéniable au *brahmaloka*. En outre, une grande importance est donnée, chez notre personnage, à la notion de voix, de parole. Par l'intermédiaire de Mañjuçrî *pañcacîra*, cette notion relie Avalokiteçvara Si*m*hanâda à Brahmâ-Sanatkumâra.

Dans la couche de rédaction la plus tardive du *Kâranda-vyûha-sûtra*, cependant, Avalokiteçvara semble constituer un syncrétisme entre la tradition des *Veda* et celle des textes bouddhiques : s'il est toujours *lokeçvara*, il l'est par la toute-puissance de la formule *sarvarâjendra*. Cette formule, hypostase d'Avalokiteçvara (*hrdaya* = essence) au même titre que Brahman est l'hypostase du Purusha, se rattache néanmoins à une série de formules magiques et omnipotentes, émanées des Buddha ou des bodhisattva, et dont témoignent des textes, depuis le *Mañjuçrîmûlakalpa* jusqu'aux *sâdhana*.

Les analogies d'Avalokiteçvara avec Purusha/Prajâpati/Brahman, puis avec le dieu Brahmâ, expliquent les ressemblances attestées de manières indéniables par les images.

1 *Les Vidyârâja*, pp. 317-318.

IV. Avalokiteçvara et la tendance çivaïte

D'éminents auteurs ont accoutumé de considérer en Avalokiteçvara une réplique bouddhique de Çiva. Rappelons, entre autres, Kern qui assimile Avalokiteçvara à Çiva *drshti-guru*, « maître de la vue » (1); M. Alfred Foucher pour lequel Avalokiteçvara est un démarquage de Çiva (2); L. de La Vallée Poussin qui reprend cette théorie dans son article sur Avalokiteçvara (3); et enfin, J. Przyluski lui-même, qui n'a pas hésité à écrire, à propos de l'Avalokiteçvara du *Mañjuçrîmûlakalpa* (4) : « Les mêmes influences qui assurèrent à Çiva la prééminence dans la *Brhatkathâ* cachemirienne ... peuvent être en partie responsables de l'évolution qui aboutit à la même époque à la glorification d'Avalokiteçvara, dans les parties les plus récentes du *Mañjuçrîm°*. Cette évolution semble en outre avoir été favorisée par des circonstances accessoires. Le fait que Çiva était traditionnellement représenté assis sur un lotus et entouré d'une troupe de demi-dieux *(gana)* facilitait sans doute la désignation d'Avalokiteçvara comme chef des Vidyârâja du clan du lotus. On sait d'ailleurs que le lotus est devenu l'attribut caractéristique d'Avalokiteçvara ».

Il nous faut constater cependant que les textes importants du point de vue çivaïte sont en général assez tardifs. Çiva n'est que rarement cité dans l'épopée, *Râmâyana* et *Mahâbhârata*, quoique dans certains passages de ce dernier, passages les moins anciens sans doute, il « usurpe » parfois la place de Brahmâ (5). Les *Purâna* çivaïtes ne sont pas antérieurs aux IXe-Xe siècles (6). D'une façon assez paradoxale, il semble que ce soit dans la tradition bouddhique que nous trouvions les renseignements les plus anciens concernant Çiva. Au IIIe siècle, en effet, Aryadeva, dans son Traité sur le *Nirvâna des hérétiques*, écrit (7) : « Les maîtres de l'école de Maheçvara disent : Le fruit est un effet dû à Maheçvara; Brahmâ est la cause; Maheçvara est une seule nature en trois parties : Brahmâ, Nârâyana et Maheçvara. La terre *(prthvî)* est son support; le maître de la terre, c'est le dieu Maheçvara... Le corps de Maheçvara a l'espace *(âkâça)* pour tête, la terre *(prthvi)* pour corps, les eaux *(âpah)* pour urine, les montagnes *(parvata)* pour excréments; tous les êtres *(sattva)* sont les insectes enfermés dans son ventre; il a le vent *(vâyu)* pour (souffle) vital, le feu *(tejah)* pour chaleur; les péchés et les mérites *(âpattipunya)* sont ses actes ». Des indications du même ordre sont données par

1) S. B. E., XXI, p. 407, n. 2.
2) I. B. I., 1° ét. pp. 172-173.
3) E. R. E., II, s.v. *Avalokiteçvara*.
4) *Les Vidyârâja*, p. 315.
5) J. PRZYLUSKI, *Brahmâ sahâmpati*, J. A. 1924, II, pp. 155-163.
6) Indications de M. Louis RENOU.
7) Trad. G. TUCCI, *Un Traité d'Aryadeva sur le « nirvâna » des hérétiques*, T'oung Pao, 1925-1926, pp. 16-31. Cf. *Mppç*, p. 137, n. 2. Indications analogues dans le *Sadâçiva-karmasâda*, d'après G. RAO, *Elements of Hindu Iconography*, II, pp. 368 sq.

Ki-tsang (549-623), dans son commentaire sur le *Çataçâstra* (1). Un autre texte non moins important pour les origines du Çivaïsme est fourni par Dharmakshema (385-433), dans sa traduction du *Mahâparinirvânasûtra*; en voici un passage : (2) « Si un homme tue tous les êtres, mais n'éprouve pas de remords *(htî)*, il ne tombera pas dans les mauvaises (destinées) : il est pareil à l'espace *(âkâça)* imperméable à la poussière et à l'eau. Mais ceux qui éprouvent du remords, entreront en enfer *(naraka)* : ils sont pareils aux grandes eaux qui innondent la terre. Tous les êtres sont des créatures du dieu *I*çvara. Le dieu *I*çvara est la joie et le bonheur des êtres. Les péchés *(âpatti)* et les mérites *(punya)* de tous les êtres sont opérés par cet *I*çvara. Comment pourrait-on dire que l'homme est chargé de péchés ou de mérites? Lorsqu'un ouvrier construit un homme mécanique en bois, cette mécanique marche, s'arrête, s'assied et se couche, seulement elle ne peut pas parler. Il en est de même pour les êtres : le dieu *I*çvara est semblable à l'ouvrier; les êtres sont semblables à l'homme en bois ».

Nous avons donc recherché si la notion d'Avalokiteçvara réplique de Çiva pouvait se déceler dans les textes que nous avons étudiés. Dans le *Sukhâvatî-vyûha*, l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* et le XXIVe chapitre du *Lotus* (3), il n'est rien qui offre le moindre rapport avec les textes que nous venons de lire au sujet de Çiva. Dans le *Lokeçvara-çataka*, Avalokiteçvara est une seule fois comparé à Çiva (4). Dans le *Kâranda-vyûha-sûtra*, nous trouverons le mythe cosmique de la création des dieux émanés d'Avalokiteçvara, mythe que l'on pourrait rapprocher à la rigueur de celui que cite *A*ryadeva (5); mais il nous semble vraiment que, bien plus qu'une influence problématique de Çiva sur Avalokiteçvara, ce mythe a pour cause une inspiration commune qui remonte à R*gveda* X, 90, ainsi que nous l'avons démontré plus haut pour le bodhisattva (6). N'oublions pas cependant que le *Kâranda-vyûha-sûtra* constitue, dans certains de ses passages, une apologie de la formule om *mani padme hum*; or, parmi les interprétations proposées pour celle-ci, l'une des plus anciennes, celle de Klaproth (7), consistait à donner à *mani* son sens çivaïte de *linga*, et à *padma* celui de *yoni*. La traduction ainsi obtenue pour la formule est peut-être acceptable au point de vue *çaiva*, mais en ce qui concerne Avalokiteçvara, elle ne peut se rapporter à ce que nous connaissons de lui, dans l'Inde tout au moins. D'autre part, si l'on donne à *padma* le sens de *yoni*, on remet tout en question, car la naissance miraculeuse « au sein du lotus »

1) Référ. dans *Mppç*, p. 138, n.
2) Référ. dans *Mppç*, p. 139, n.
3) Il est dit cependant qu'A° prend la figure de Maheçvara pour convertir ceux qui sont susceptibles d'être convertis par Maheçvara (cf. *supra*, p. 31), mais ce n'est qu'une forme parmi beaucoup d'autres.
4) Stance 69.
5) Cf. *supra*, pp. 40, 111,
6) Cf. *supra*, pp. 105 ssq.
7) *Nouveau Journal Asiatique*, VII, 1831, pp. 185-206.

devient une naissance par parthénogénèse... Nous n'avons pas ici les éléments pour étudier les divers sens de la formule om *mani padme hum*, mais nous tenions à signaler au passage ce que nous semblait présenter d'incongru la proposition « çivaïte » de Klaproth.

Si nous en venons au *Mañjuçrîmûlakalpa*, nous écarterons momentanément la suggestion de J. Przyluski et réserverons la question en attendant d'avoir des renseignements plus complets et plus précis. La raison de cette attitude nous est dictée par deux passages du *Mahâvairocana-sûtra* (1), texte bouddhique d'un ésotérisme qui ne doit rien au Çivaïsme (2); dans ces passages, on nous dit en résumé que toutes les divinités citées dans le *sûtra* sont réparties en trois clans : clan de Buddha, de *Padma* et de *Vajra*, autrement dit de Buddha, du Lotus et du Foudre. Ces trois clans correspondent à peu de choses près à ceux du *Mañjuçrîmûlakalpa* (3), clans des *Ushnîsharâja*, du Lotus et du Foudre. Ne pouvant accéder au texte même du *Mahâvairocana-sûtra*, et celui-ci n'étant pas entièrement traduit, nous ignorions si le clan de *Padma* et celui de *Vajra* avaient respectivement à leur tête Padmapâni (Avalokiteçvara) et Vajrapâni, mais cela nous paraissait *a priori* assez logique, d'abord en raison des noms mêmes des deux bodhisattva, et ensuite parce que, dans les descriptions de *mandala* données par le même texte, le « quartier » d'Avalokiteçvara et celui de Vajrapâni semblaient se suivre immédiatement (4). Or, M. Demiéville nous confirme que, dans le *Mahâvairocana-sûtra*, le clan de *Padma* est bien le clan d'Avalokiteçvara. Ainsi que nous l'avons dit, l'assimilation à Çiva d'Avalokiteçvara *vidyârâja* du clan du Lotus dans le *Mañjuçrîmûlakalpa* ne nous paraît donc plus acceptable.

Nous en arrivons maintenant aux *sâdhana*, et nous y trouvons les descriptions de formes d'Avalokiteçvara qui, cette fois, sont indéniablement inspirées du Çivaïsme (5). Mais rappelons tout d'abord l'aspect habituel sous lequel on représente Çiva (6) : « ...Le dieu Içana, encore nommé ... Maheçvaradeva. Il est monté sur un taureau jaunâtre (?). Sa main droite tient un *Kie po pei* (kapâla, c'est-à-dire crâne) rempli de sang ; sa main gauche tient le *San ki tch'ouang* (triçûla, ou trident). La couleur de sa carnation est bleu-clair. Ses trois yeux sont irrités. Il a deux dents qui sortent vers le haut, et des crânes pour colliers *(keyûra)*. Sur son bonnet, le croissant lunaire ». En outre, il tient fréquemment Pârvatî, son épouse, sur son genou gauche. Rappelons également qu'il porte le nom de Nîlakantha, celui-dont-la-gorge-est-bleue, en raison de la brûlure occasionnée par le poison *hâlâhala*, avalé

1) R. TAJIMA, op. cit., pp. 123-124.
2) R. TAJIMA, op. cit., p. 7.
3) Cf. *supra*, pp. 102.
4) R. TAJIMA, op. cit., pp. 115, 121, p. ex.
5) BHATTACHARYYA, pp. 40 ssq. I. B. I., 2e ét. pp. 23 ssq. Cf. *supra*, pp. 48-56.
6) *Che eul t'ien kong yi kouei*: référ. dans *Mppç*, p. 139, n.

QUATRIÈME PARTIE

mudrâ), la gauche tenant le vase-à-eau *(kamandalu)* des ascètes (1); ou encore, la main droite soutient la tête légèrement penchée, alors que le coude prend appui sur le genou relevé (2). Peu-à-peu, le vase-à-eau de la main gauche, se transforme en lotus « dont il a sensiblement la forme » (3).

Un certain nombre de ces personnages ont été classés sous la dénomination générale d'Avalokiteçvara (4). D'accord avec M. Foucher (5) et avec J. Hackin (6), nous considérons que rien ici ne nous autorise à les placer sous ce vocable; il ne suffit pas du geste d'absence de crainte *(abhaya-mûdra)* de la main droite, et de la présence du vase-à-eau, voire même du lotus, dans la main gauche, pour faire d'un personnage un Avalokiteçvara. Que ce soit parfois un *padmapâni*, nous sommes entièrement d'accord, puisque ce mot signifie « porteur de lotus ». Mais ce n'est pour Avalokiteçvara qu'une épithète (7) qu'il partage avec bien d'autres divinités : Brahmâ, Vishnu, Sûrya, par exemple.

Cependant, nous avons rencontré deux pièces qui nous paraissent présenter un caractère plus distinctif d'Avalokiteçvara : l'une dans l'art gréco-bouddhique (8), l'autre dans l'art Kushâna de Mathurâ (9).

De l'art gréco-bouddhique, nous avons une tête de schiste bleu, conservée au Field Museum de Chicago. Elle est très mutilée : la partie gauche du visage et du turban, ainsi que les deux oreilles, sont détruites. Il s'agit d'un personnage princier, au front marqué de l'*ûrnâ* circulaire, à la courte moustache tombante, aux paupières mi-closes, aux yeux sans regard; l'arcade sourcilière existante est une arête très vive; la paupière inférieure est comme bordée, mais l'exophtalmie peu prononcée. La coiffure (10) « est une sorte de turban, fort ornementé, qui ... se posait sur la tête comme un chapeau... Édifice compliqué et décoré d'or, de perles et de diamants (11). Le tout était ordinairement surmonté d'un bouffant d'étoffe, dont les plis arrondis étaient maintenus par une broche ... Au-dessous du bouffant s'ajustait étroitement à la tête la coiffe du turban... Le tout était serré en arrière au moyen de rubans ».

Les divers éléments qui composent cette coiffure seront étudiés ultérieurement, en fonction d'autres turbans appartenant à des sculptures du même style, particulièrement à trois têtes qui se trouvent respectivement aux Musées de Peshawar, de Lahore,

1) Sur la signification du vase à eau, cf. *infra*, pp. 266-267.
2) A. von Le Coq, *Buddhistiche Spätantike...*, I, pl. 3.
3) A. G. B. G., II, p. 236.
4) British Museum, Arch. Ph. Gt. n° 1229/1. Cf. aussi *supra*, n. 2.
5) A. G. B. G., II, p. 236.
6) Hackin, *Catal.* pp. 19-20.
7) Grunwedel-Burgess, *Buddhist art in India*, pp. 192-193.
8) Pl. I *a*.
9) Pl. I *b*.
10) A. G. B. G., II, pp. 186-188.
11) S. B. E., vol. XXXVI. *The Questions of King Milinda*, VI, 2, p. 244.

et au British Museum (1). Mais nous devons, dès maintenant signaler le motif — capital à notre avis — qui la distingue de tous les documents que nous avons eus sous les yeux. Nous voulons parler de la bouffette où s'inscrit un « cercle complet » (2) de rayons ondulés, devant lequel se détache une figurine de Buddha, nimbé et auréolé (3). Le visage et la partie gauche du corps de ce Buddha sont brisés; mais on peut remarquer qu'il porte un manteau monastique *(samghatî)* couvrant les deux épaules, qu'il est assis à l'indienne sur un lotus à double rangée de pétales (paraissant vu « en perspective aérienne ») et que ses mains devaient reposer sur ses genoux dans le geste de la méditation *(dhyâna* ou *samâdhi-mudrâ)*.

Nous ne pouvons rapprocher ce type de bouffant que d'une seule pièce, signalée déjà par M. Foucher (4) : il s'agit du fragment trouvé à Takht-î-Bahai, et conservé maintenant au Musée de Peshawar. Nous y voyons une bouffette de turban où s'inscrit un Buddha nimbé, auréolé, assis à l'indienne, les mains dans le geste de la méditation, et revêtu du manteau monastique qui lui couvre les deux épaules.

A défaut de précision plus grandes, le Buddha que porte la tête de Chicago nous fournit des éléments de datation approximatifs : « le Buddha réunit les mains dans le geste de la méditation; les draperies, déjà stylisées, gardent néanmoins les lignes classiques de leurs plis; le manteau monastique du Maître monte jusqu'à son cou et cache ses pieds croisés » (5). Cette description du Buddha représenté sur le reliquaire dit de Kanishka s'applique exactement au nôtre; de sorte que nous pouvons, croyons-nous, faire remonter la pièce du Field Museum à la seconde moitié du IIe siècle de notre ère (6).

La deuxième pièce que nous avons à examiner appartient à l'art Kushâna de Mathurâ. Nous savons que, sous l'impulsion d'une dynastie étrangère et sans doute venue du Nord-Ouest, l'art de Mathurâ fut aussi florissant que son contemporain, l'art gréco-bouddhique. La sculpture qui nous intéresse ici se trouve actuellement au Musée de Lucknow, où elle porte le nº B-82 (7). C'est un pilier de balustrade, contre lequel se détache un personnage debout, les pieds écartés, presque complètement soumis à la loi de frontalité. Son costume offre un compromis entre celui du

1) Cf. *infra*, pp. 221-222.
2) A. G. B. G., II, p. 187.
3) A. G. B. G., II, p. 370, d'après M. FOUCHER : « le cumul du nimbe et de l'auréole » serait plutôt rare au Gandhâra. Cf. *infra*, pp. 275 ssq.
4) A. G. B. G., II, fig. 399.
5) A. G. B. G., II, p. 550.
6) Pour la date de Kanishka, nous adoptons ici la théorie la plus récente, celle de M. GHIRSHMAN, exposée par lui dans deux communications, faites, l'une à l'Académie des Inscriptions, l'autre à la Société Asiatique, le 12 janvier 1945. D'après lui. l'avènement de Kanishka ne remonterait pas au-delà de l'an 144 de notre ère. Voir R. GHIRSHMAN, *Fouilles de Bégram (Afghanistan)*, J. A. CCXXXIV (1943-1945), pp. 59-71.
7) Pl. I *b*. Cf. aussi Pandit HIRANANDA SHASTRI, *Some recently added Sculptures in the Provincial Museum, Lucknow*, p. 11, et, du même auteur, *The origin and cult of Târâ*, p. 19.

bodhisattva princier et l'habit monastique : au premier, il emprunte l'écharpe laissant le torse nu, ainsi que la coiffure et les parures; au second le « vêtement de dessous, coupé droit, comme un jupon, à quatre travers de doigt au-dessus des chevilles » (1). La main droite levée fait le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*; la main gauche baissée tient par le col le vase-à-eau *(kamandalu)* des ascètes (2). Le visage est mutilé : le nez détruit et l'*ûrnâ* indiscernable. Les yeux, assez proéminents, et les lèvres, sont bordés. Il semble que la bouche, légèrement souriante, soit surmontée d'une petite moustache. A la partie inférieure de la pièce, entre les deux pieds du personnage, se trouve un élément incompréhensible à prime abord; un examen plus attentif nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un traitement aberrant du *protome* de lion, qui figure entre les pieds du Buddha-bodhisattva du frère Bala, conservé au Musée de Sârnâth (3).

Nous verrons plus tard (4) comment tous les détails de costume et de parures rattachent le B-82 du Musée de Lucknow aux représentations connues de l'art Kushâna de Mathurâ. La coiffure seule constitue pour nous une exception, et nous n'avons jusqu'à présent rien trouvé dans l'art de l'Inde qui lui soit comparable; il s'agit d'une sorte de couronne, au centre de laquelle apparaît un Buddha, assis à l'indienne, mais dont le geste est indistinct. On pourrait peut-être la rapprocher du diadème cylindrique, légèrement évasé à la partie supérieure, que portent certains rois achéménides, et les prêtres de Palmyre (5), mais elle est en partie détruite et la moitié supérieure fait défaut.

L'analogie que nous avons signalée plus haut entre le B-82 de Lucknow et le Buddha du frère Bala, daté de l'an 3 de Kanishka (6), soit de 147 de notre ère (7), nous permet, en raison de l'évolution de divers détails, et de la stylisation du lion-attribut, de la considérer comme légèrement postérieure? Nous lui assignerons alors comme date approximative la seconde moitié du IIe siècle.

Nous nous trouvons donc en présence de deux personnages princiers, dont l'un est accompagné d'un lion déformé, et qui, tous les deux, portent dans leur coiffure un Buddha.

Les dates que nous avons proposées correspondraient à celles des premiers textes mentionnant Avalokiteçvara, puisque le premier traducteur du *Sukhâvatî-vyûha*, Lokakshema, vécut de 147 à 186 (8). M. Mus (9) a exprimé l'opinion que l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*, eu égard à son contenu dogmatique, paraît

1) A. G. B. G., II, p. 312.
2) Cf. *infra*, pp. 266-267.
3) VOGEL, pl. XXVIII.
4) Cf. *infra*, pp. 222-223, 236 ssq.
5) H. SEYRIG, *Antiquités Syriennes. Armes et costumes iraniens de Palmyre*, Syria, XVIII (1937), p. 25.
6) VOGEL, p. 35.
7) Cf. *supra*, p. 121, n. 6.
8) Cf. *supra*, p. 20.
9) Cours I. A. A., avril-mai 1937.

avoir été rédigé antérieurement au ve siècle, dans la première moitié duquel se place tardivement sa traduction en chinois. Dans le *Sukhâvatî-vyûha,* Avalokiteçvara est nommé; dans l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra,* il est décrit. Cette description nous fournit la raison pour laquelle nous considérons les images ci-dessus comme les premières représentations certaines d'Avalokiteçvara. Que lisons-nous, en effet, dans l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* (1) ? « Sur le sommet de sa tête se trouve une céleste couronne de pierres précieuses ... *dans laquelle se tient un Buddha de métamorphose* »; et, plus loin : « Tous les êtres peuvent reconnaître l'un ou l'autre des deux bodhisattva (2) *par un simple regard jeté aux marques de leurs têtes* (3) ».

Or les représentations que nous avons étudiées nous montrent deux personnages dans la coiffure desquels « se tient un Buddha ». Ces deux pièces n'étaient pas encore connues lorsque M. Foucher écrivait que, « plus tard », Avalokiteçvara n'aurait « d'autre tiare que son chignon » et qu'il ne « manquerait jamais d'y insérer la figurine du Buddha Amitâbha » (4). En nous réclamant des travaux de M. Mus, et en confrontant le texte et les images, nous croyons pouvoir en inférer que nous nous trouvons bien ici en présence d'Avalokiteçvara.

On nous fera sans doute observer que les pièces étudiées n'appartiennent ni à des triades, ni à des groupes, comme ce devrait être le cas si elles illustraient réellement l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra.* Or, la tête gréco-bouddhique de Chicago, comme la bouffette de Takht-î-Bahai, sont des fragments isolés; elles peuvent donc être aussi bien des vestiges de groupes que de statues; on a d'ailleurs trouvé, dans les régions du Nord-Ouest de l'Inde, d'Afghanistan et d'Asie Centrale, des têtes seules de personnages dont les corps, en matériaux périssables, étaient détruits (5). Le B-82 de Lucknow pourrait illustrer la dixième méditation de l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra,* qui est la méditation sur Avalokiteçvara. Mais, surtout, les dates des images étant plus hautes que celle du texte, on peut penser que celui-ci consacre un état de fait : à notre connaissance, et jusque vers les viie ou viiie siècles, Avalokiteçvara demeure le seul bodhisattva qui porte dans sa coiffure un Buddha. Ainsi que nous le verrons, l'iconographie en fait foi, et, en conséquence, nous nous croyons autorisée à considérer comme Avalokiteçvara le tête de Chicago, et le personnage debout (B-82) du Musée de Lucknow.

Au sujet de la figurine contenue dans la coiffure, il semble admis, depuis le début des études sur l'iconographie bouddhique (6),

1) Cf. *supra*, p. 23.
2) Le second est Mahâsthâma qui doit porter dans sa coiffure un vase de joyaux. Cf. *supra*, p. 24.
3) Cf. S. B. E., XLIX, I. p. 187.
4) A. G. B. G., II, p. 237.
5) Cf. par exemple, au musée Guimet, les têtes provenant du Gandhâra, de Bâmiyân, de Hadda, et de Tumshuq.
6) Malgré nos recherches, il ne nous a pas été possible de retrouver l'origine de cette affirmation.

que ce doive être celle d'Amitâbha (1). La tête de Chicago, qui porte un Buddha faisant le geste de méditation, remplit cette condition. Il devait en être de même du personnage, aujourd'hui détruit, dont la coiffure comprenait la bouffette de Takht-î-Bahai. Mais que dit l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra* ? « Il porte, présent dans sa coiffure, un Buddha de métamorphose » (2). Nous répétons : *UN BUDDHA*. C'est tout. Nulle part, à notre connaissance, on ne spécifie qu'il s'agisse d'Amitâbha, ni quels doivent être son attitude et son geste. Rien ne nous empêche alors de considérer comme Avalokiteçvara le personnage de Lucknow, qui porte sur la tête un Buddha au geste indéterminé. Puisque, seul, Avalokiteçvara doit avoir dans sa coiffure « un Buddha », nous n'avons à

1) A. G. B. G., II, pp. 236 ssq, p. ex.

2) Cf. *supra*, p. 23. Dans S.B.E., XLIX, pp. 181 ssq. M. TAKAKUSU, d'après le chinois, a traduit « a transformed Buddha *standing* », debout.

« Le chinois est très clair : *yeou i li houa Fo* = un Buddha de transformation se tient, là, debout. Y a-t-il contradiction entre cette assertion et l'archéologie qui fournit seulement à date ancienne, des échantillons de Buddhas *assis* dans la coiffure des Bodhisattvas ? On peut se demander quel texte Kâlayaças avait sous les yeux en exécutant sa traduction. Quel mot sanskrit a-t-il rendu par *li* « debout » ? Il faut considérer deux points. En premier lieu, il existe, dans la terminologie bouddhique, une liste stéréotypée des « comportements » *(îryâpatha)* du Buddha, utilisée lorsqu'il s'agit de ses « transformations » miraculeuses : il marche, se tient debout, est assis ou couché. La seconde de ces attitudes est régulièrement exprimée par des mots dérivant de la racine *STHA* : *tishthati*, *sthita*, *sthâna*, en pâli *titthati*, *thita*, *thána*. Selon toute probabilité, c'est un terme de cette nature que Kâlayaças a pris pour une expression désignant le second *îryapâtha*. Mais cette racine *STHA*, avec les termes qui en dérivent, pose, du côté indien, un problème iconographique singulièrement analogue à celui qui nous arrête ici, quoique tout-à-fait indépendant de lui, Les principaux sens de cette série sont : « se tenir, rester immobile, résider, se tenir sur ou à, subsister, être en vie... » A quelle attitude, ou à quelles attitudes, ces termes correspondent-ils ? « Dans *Brhad Devatâ* V, 154, *pushkare sthitah* ne signifie pas nécessairement debout sur un lotus, mais plutôt installé sur un lotus... Il n'y a donc pas contradiction entre *sthita* et *padmâsana* (position assise — c'est l'attitude classique de Brahmâ installé « sur un lotus »). Dans *Bhagavad Gitâ* XI, 15, Brahmâ est *Kamalâsanasthah*, c'est-à-dire présent, né, ou manifesté — et non debout — sur un siège de lotus » (COOMARASWAMY, *Elements of Buddhist Iconography*, p. 68, n. 30. Cf. *simhâsanasthah*, « assis sur le trône-aux-lions », *Lotus*, XIII, 60, etc., etc.).

« Il n'est donc pas exclu qu'en employant un terme dérivé de la racine *STHA*, l'auteur ait eu en vue non le second *îryâpatha*, auquel cette racine fournit régulièrement ses expressions dans la liste stéréotypée, mais bien la valeur très générale de « présent » sans spécification de l'attitude, ou avec l'attitude assise sous-entendue.

« On trouverait aisément des exemples de divergences d'interprétation et de traduction provoquées par cette amphibologie des mots *tisthati*, *sthita*, etc. selon qu'on leur donne leur valeur précise dans la série des « attitudes » ou qu'au contraire on accepte leur valeur plus générale, simple location, *ubi*. Dans le *Mahâkarmavibhanga* édité et traduit par Sylvain LEVI on lit : « Dans Kâçmîrâ la grande ville un mendiant qui est *arhat* se tient à la porte d'une maison. » Le texte sanskrit porte *tishthati*. Le contexte n'adjoint pas d'indication déterminante. Si l'on s'en référait au lexique des « attitudes » on devrait comprendre que le moine est debout. Mais le traducteur en tibétain s'est prévalu de l'ambiguité pour se représenter une autre scène. Chez lui, le mendiant se tient *assis* (*'dug*). Pour écarter toute confusion, le compilateur de *Mahâvyutpatti* 253, ayant à rendre *sthita* dans *sthitânavanata* « droit et sans se pencher, ou se courber », s'est cru tenu de préciser TCHENG *li pou k'iu*, alors que *li* (en chinois, ce caractère fait image !) traduit déjà « *standing erect* ». Si donc il est certain que le caractère, à lui seul, suffit à exprimer la station debout, et non autre chose, son correspondant à peu près obligé, le mot de racine *STHA*, présumable dans l'original, l'appelle, dans le cas où l'on recourt (ce qui est bien admissible, au sujet d'un Buddha de transformation) à la liste régulière des *îryâpatha*. Mais on a toutes raisons de penser que dans l'esprit du texte original une acception simplement locative — dont il y a tant d'autres exemples, et qui est même d'usage général, en face de l'emploi bouddhique technique — est tout au moins possible, sans spécification de l'attitude, ou même en impliquant l'attitude assise. Le choix dépend des circonstances extérieures, matérielles.

rechercher qu'un Buddha. En admettant même que celui-ci doive être Amitâbha (1) — ce qui, semble-t-il, n'est enjoint nulle part à cette date — celui-ci n'est pas obligé d'avoir, dès l'origine, les mains immuablement fixées dans le geste de méditation. Nous verrons d'ailleurs plus loin que, pendant longtemps encore, le Buddha de la coiffure d'Avalokiteçvara tiendra ses mains dans des poses variables. Il nous semble donc que la question de savoir si « les dhyâni-buddha » existent ou non dans l'art gréco-bouddhique n'a plus de raison d'être (2); elle ne se posait qu'en fonction des représentations éventuelles d'Avalokiteçvara, et nous venons de voir qu'il s'agit seulement pour celui-ci de porter dans sa couronne « un Buddha » (3).

Puisque nous examinons ici la théorie de M. Foucher, il nous faut ouvrir une parenthèse pour étudier le « bodhisattva » de Sahr-î-Bahlol (4) qu'il donne comme document comparatif, car ce personnage porte sur sa tête un Buddha enseignant. Il est d'une facture telle qu'il peut-être assimilé à la Hârîtî de la fig. 487, considérée par Sir Aurel Stein et M. Foucher comme n'étant pas antérieure au VIIe siècle (5). A cette date, les prérogatives et les attributs d'Avalokiteçvara seront nettement différenciés : même lorsqu'il portera sur sa tête un Buddha enseignant, il ne tiendra jamais à la main

« Il est par conséquent frappant que l'archéologie n'ait fourni, dans l'Inde, que des exemples de Buddhas assis dans la coiffure des Bodhisattvas, alors qu'on signale, à Touen-houang (WALEY) et en Chine des Avalokiteçvara portant devant leur chignon une figurine d'Amitâbha debout. Ce tournant des traditions iconographiques réelles suit la traduction due à Kâlayaças, et se situe géographiquement dans la zone où l'influence a pu en être progressivement subie par les peintres et sculpteurs. L'interprétation du terme de signification large, pris par lui en fonction d'une liste technique précise, son faux-sens, en somme, se présenterait donc vraiment comme une commissure philologique, entre l'usage classique indien, établi dans le domaine du sanskrit où *sthita* etc. pouvaient s'entendre d'un Buddha « assis », et l'usage plastique répandu postérieurement dans le domaine philologique du chinois, où la connaissance la plus élémentaire des caractères oblige à traduire par « debout » le *li* de sa version, car c'est précisément là qu'apparaissent devant nos yeux les figurines « debout ».

« Le témoignage fondamental de l'*Amitâyurbuddhânusmrti sûtra*, en ce qui a trait aux images indiennes, objet propre de la présente monographie, est formel, quant à la présence d'un Buddha dans la coiffure (*koan* « bonnet » ou « turban ») d'Avalokiteçvara. Il reste affecté d'un certain coefficient d'incertitude, au sujet de l'attitude de ce personnage — mais sans que l'attitude assise (comme pour Brahmâ *kamalâsanasthita*, ou le Buddha *simhâsanasthita*) soit le moins du monde exclue, du fait seul de la traduction de Kâlayaças non appuyée par les documents archéologiques anciens » (P. M.)

1) Pandit HIRANANDA SHASTRI, *Some recently added sculptures*, p. 11.

2) A. G. B. G., II, pp. 242 et 334.

3) Une petite tête en stuc, provenant de H*add*a, et conservée au Musée Guimet, porte dans sa coiffure un personnage assis à l'européenne, les jambes croisées, les mains jointes. Cette attitude et ce geste ne sont pas conformes à la représentation d'un Buddha, c'est pourquoi nous ne rangeons pas la tête de H*add*a parmi les représentants d'A°. Il existe également, chez M. KEVORKIAN, une sculpture en schiste bleu, gréco-bouddhique, figurant la première méditation de Siddhârtha : celui-ci est représenté portant dans sa coiffure, au centre, un personnage tenant une guirlande, et, de chaque côté, le buste d'un autre porteur de guirlande. Ces lignes étaient écrites lorsque l'Institut Kern, de Leyde, nous a communiqué l'article de M. V. Sh. AGRAWALA, *Dhyâni-Buddhas and Bodhisattvas* (Journal of the United Provinces Historical Society, vol. IX, part.II, décembre 1938, pp. 1-13). En fonction de cet article, nous nous réservons de reprendre ultérieurement la question des coiffures à personnages.

4) A. G. B. G., II, fig. 429.

5) A. G. B. G., II, p. 595.

râ. Ainsi que nous l'avons dit (1), l'école de Mathurâ fut florissante sous les Kushâ*n*a; mais elle se prolongea dans le temps jusqu'à l'époque Gupta, et elle dut exercer une certaine influence artistique sur toute la région septentrionale de l'Inde bouddhique. Nous avons vu plus haut (2) que le Buddha de Bala, en grès rouge de Mathurâ, avait été trouvé à Sârnâth; dans ce site, on à mis a jour également une réplique de ce Buddha, réplique taillée dans le grès jaunâtre de Chûnar, dont les carrières se trouvent à proximité immédiate de Sârnâth.

Or des œuvres exécutées en grès de Chûnar, et dans le style de Mathurâ, se sont répandues jusqu'à Sâñcî. Le Musée local de cette ville abrite en effet, sous le nº B-30. une pièce que le catalogue décrit comme suit (3) :

« Tête (10 pouces) (4) du Bodhisattva Avalokiteçvara. Grès jaunâtre. Coiffure, bout du nez, menton et lobes des oreilles endommagés. *Urnâ* à la jonction des sourcils levés (raised). Cheveux bouclés, retenus par un bandeau avec bouffant contenant une figurine du Dhyâni-Buddha Amitâbha assis, dans l'attitude caractéristique de la méditation. Gupta ».

Cette pièce offre des analogies frappantes et indéniables avec une tête d'Avalokiteçvara conservée au Musée de Mathurâ sous le nº 2.336, et considérée par M. Agrawala (5) comme étant d'époque post-Kushâ*n*a. A prime abord, et si nous ignorions que l'une est en grès jaunâtre, vraisemblablement de Chûnar (6), l'autre en grès rouge de Mathurâ, nous croirions qu'elles sortent du même atelier. Nous y constatons :

la même coupe de visage à l'ovale assez plein;
la même *ûrnâ* circulaire très saillante;
les mêmes arcades sourcilières très nettes, les sourcils étant marqués comme par une soutache;
la même exophtalmie prononcée, ave la paupière supérieure très haute;
la même bouche aux lèvres charnues;
le même type de coiffure;

nous nous contenterons d'indiquer brièvement ici les détails de celle-ci, nous réservant de les étudier dans la cinquième partie de ce travail (7).

La tête de Sâñcî porte un turban qui, autant que nous en puissions juger, cache complètement les cheveux, à l'exception peut-être d'une sorte de frange en bouclettes sur le front. La bouffette du

1) Cf. *supra*, p. 121.
2) Cf. *supra*, p. 122.
3) *Catal. Sâñchi*, p. 38. Pl. II *b*.
4) O m. 25 environ.
5) Op. cit., p. 9. Voir également *Ann. Bibl. of Ind. Archaeol.* (Kern Institute), IX (1934), p. 14 et pl. IV *c*.
6) Si nous admettons que cette tête ait été exécutée en grès de Chûnar, c'est en raison du précédent créé par la réplique du Buddha de Bala.
7) Cf. *infra*, p. 223.

turban est partiellement endommagée, mais nous pouvons y reconnaître une figurine de Buddha, très analogue à celles des bouffettes de Chicago et de Takht-î-Bahai : les deux épaules sont couvertes par le vêtement monastique et les mains sont réunies dans le geste de méditation. Nous ne possédons malheureusement pas de photographie du profil.

La tête de Mathurâ porte aussi un turban; mais les cheveux sont visibles sur le front et sur les tempes. La bouffette, dont le côté droit est endommagé, nous montre une circonférence où le tissu se développe comme une cocarde à triple rangée; au centre de la bouffette est figuré un Buddha, assis à l'indienne sur un lotus, et tenant ses mains en méditation. Ce Buddha, dont le visage est détruit, est vêtu d'un manteau monastique couvrant les deux épaules; il est pourvu d'un très large nimbe à double bande : l'une de celles-ci porte la décoration dentelée caractéristique de l'art de Mathurâ, tandis que l'autre est constituée par des pétales de lotus. D'après M. Agrawala, trois *garuda* flanquent de part et d'autre cette figurine de Buddha (1).

Le style de cette pièce est intermédiaire entre celui des Kushâ*n*a et celui des Gupta. Celle de Sâñcî est très analogue; elle a été cataloguée comme Gupta, mais le style un peu plus sec fait penser à une copie, ou à une œuvre d'atelier provincial. Ce fait est d'ailleurs confirmé par le grès jaunâtre. Quoi qu'il en soit, l'une comme l'autre attestent le maintien du culte d'Avalokiteçvara dans l'Inde post-Kushâ*n*a de Mathurâ et de Sâñcî (2).

L'examen de ces deux têtes nous a insensiblement amenée à l'art Gupta. C'est encore Mathurâ qui nous fournit le premier exemplaire de représentation d'Avalokiteçvara, appartenant à ce style, avec une tête en grès rouge, conservée au Musée Guimet (3), et qui daterait du ve siècle. Cette pièce est contemporaine de plusieurs autres que nous étudierons aux chapitres suivants, mais elle se rattache aux deux précédentes par tant de points que nous jugeons préférable de l'examiner ici.

Le type — visage à l'ovale assez plein; lèvres charnues légèrement souriantes; yeux sans regard, bordés, moins proéminents que ceux du bodhisattva de Sâñcî; arcades sourcilières plus adoucies — est caractéristique de l'art Gupta de Mathurâ. Mais notre attention est, surtout et immédiatement, attirée par la coiffure. Le front est ceint d'un bandeau orfévri, au centre duquel deux têtes de *makara* encadrent un cabochon rectangulaire surmonté d'un cercle. De celui-ci jaillit la tige d'un lotus épanoui, ce dernier reposant par ses extrémités sur les trompes des *makara*, et servant de siège à un Buddha nimbé, auréolé par la bouffette elle-même, assis à l'indienne, vêtu d'un manteau monastique qui couvre ses deux épaules, et

1) Op. cit., p. 9. Voir notre pl. II *a*.
2) Voir aussi V. S. AGRAWALA, *op. cit.*, et *supra*, p. 125, n. 3.
3) N° 18.646. Pl. II *c* et *d*, XXII *c* et *d*.

dont les mains ouvertes, paumes en dessus, reposent sur les genoux correspondants, la droite faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*. Le Buddha est flanqué de part et d'autre de deux lions cornus, dressés, divergents; ceux-ci tiennent dans leur gueule de lourdes guirlandes de perles, qui viennent s'attacher à des bouffettes latérales plus petites, d'où elles repartent pour se nouer derrière la tête et retomber enfin en chute sur la nuque; au centre de chaque bouffette latérale est suspendue une pendeloque.

A côté d'éléments déjà connus, ce diadème nous en apporte de nouveaux, si importants qu'ils doivent être examinés ici. Notre attention est attirée sur le fait qu'il n'y a plus une, mais trois bouffettes circulaires, la principale se trouvant au centre, les autres sur les côtés. Dans son cours à l'École du Louvre, en 1935-1936, J. Hackin avait étudié cette coiffure; il en rapprochait les trois bouffettes des trois croissants ou des trois disques qui ornent les coiffures des divinités en Afghanistan (1) et en Asie Centrale (2). Notre maître considérait la coiffure à trois éléments comme un symbole de Triple Joyau bouddhique *(Triratna)*, à savoir le Buddha, la Loi *(Dharma)* et la Communauté ou l'Église *(Samgha)*. Or Avalokiteçvara doit porter sur sa tête « un Buddha » (3); d'autre part, des textes postérieurs, dénotant sans doute un état de fait, l'appelleront « le Joyau de l'Église » *(samgharatna)* (4); enfin, certaines images le représenteront avec le même geste et les mêmes attributs que la personnification de la Loi (5). En outre, dans le *Mahâprajñâpâramitâçâstra*, rédigé vers le IIe siècle et traduit en chinois par Kumârajîva au début du Ve siècle, donc sensiblement contemporain de nos images, nous lisons (6) : « Les nombreux Bodhisattva sont autant de joyaux qui illuminent la Nature des choses », phrase à laquelle Kumârajîva ajoute ce commentaire : « Ces joyaux, à savoir les grands Bodhisattva, servent de diadème *(ratnamukuta)*; au centre de ce diadème, on voit les Buddha, et on pénètre la nature de tous les Dharma ». En iconographie, nous voyons effectivement le Buddha au centre du diadème d'Avalokiteçvara, dont un des rôles principaux est d'enseigner la Loi (7), donc d'illuminer la nature des choses (8). N'aurions-nous pas là une explication de la particularité constituée par la présence du Buddha dans la coiffure, présence qui serair complétée ensuite par les symboles des deux autres joyaux du *Triratna* ?

Il ne faut cependant pas oublier non plus qu'à un moment donné, la coiffure à trois éléments sera portée par un personnage

1) Cours E. L. 29 janvier 1936.
2) J. Hackin, *Recherches Archéologiques en Asie Centrale*, p. 30, fig. 17 et 18.
3) Cf. *supra*, pp. 23, 122-125.
4) Cité par Bhattacharyya, p. 32.
5) Bhattacharyya, pl. III *a*, *Dharma*, et pl. XVIII, *Shadakshari-Lokeçvara*.
6) P. 530.
7) Cf. *supra*, pp. 26-27, 31-32, 39 ssq.
8) Et A°, « Seigneur Lumineux » est par excellence l'Illuminateur...

princier (1). Que notre Avalokiteçvara du Musée Guimet porte sur sa tête un diadème royal ou princier, la présence de deux lions cornus, animaux symboliques de la royauté (2), suffirait à le confirmer.

Quant au Buddha qui se détache devant la bouffette, il ne saurait être assimilé à Amitâbha tel que l'iconographie nous montrera plus tard celui-ci. Ses mains ne sont pas réunies dans le geste de méditation, mais reposent sur les genoux, paumes en dessus, largement ouvertes, la droite exécutant le geste qui « répand les faveurs » *(vara-mudrâ)*. Si nous appliquions ici la théorie des « dhyâni-buddha », nous dirions qu'il s'agit de Ratnasa*m*bhava, Jina du Sud, dont c'est le geste typique. Ce serait à la rigueur corroboré par les lions qui l'encadrent et qui constituent la monture habituelle de ce personnage. Mais comment expliquer alors la présence des *makara*, et, surtout, l'absence du joyau *(ratna)* que doit tenir Ratnasa*m*bhava et qui lui donne son nom (3) ? En outre, dans la mythologie postérieure, Ratnasa*m*bhava ne comptera parmi ses « émanations » que des divinités féminines, à la seule exception de Jambhala ou Ucchushma Jambhala, dont le type ne correspond d'aucune manière à celui de la tête du Musée Guimet (4).

D'ailleurs, sans s'arrêter à la pose des mains du Buddha de la coiffure, J. Hackin n'hésitait pas à considérer cette tête comme celle d'Avalokiteçvara. Ici encore, nous nous trouvons d'accord avec lui, puisqu'il nous suffit que notre personnage ait, « présent dans sa coiffure, un Buddha ».

Cependant, un texte, aujourd'hui disparu, dut enjoindre à cette date, pour Avalokiteçvara, une coiffure autre que le diadème. La tête du Musée Guimet est en effet la dernière que nous rencontrions dans l'Inde où le bodhisattva ait les cheveux et le sommet de la tête cachée. A partir de l'époque Gupta, et sauf quelques rares exceptions (5), Avalokiteçvara sera toujours coiffé du chignon en tiare, le *jatâmukuta*. Naturellement, celui-ci comportera, dans la majorité des cas, la figurine de Buddha assise à l'indienne, soit devant la masse de ses cheveux, soit abritée par une petite niche réservée dans celle-ci.

III. Les représentations d'Avalokiteçvara d'après les Mémoires du pèlerin chinois Hiuan-tsang

L'école d'art Gupta — suivie immédiatement de l'école post-Gupta que nous étudierons en même temps, car il est difficile de les séparer — se situe du IVe au VIIIe siècle environ. Pour connaî-

1) Cf. *infra*, p. 225.
2) J. Auboyer, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne* (sous presse).
3) Ratnasa*m*bhava signifie « né du joyau ».
4) Bhattacharyya, pp. 113 sqq.
5) Cf. *infra*, pp. 178-179, 180-181, 199, 221 sqq., 232 sqq.

tre les représentations d'Avalokiteçvara à cette date, nous disposons de deux sources : d'une part le témoignage du pèlerin chinois Hiuan-tsang, qui visita l'Inde bouddhique entre 630 et 645, témoignage que complètent parfois certaines miniatures étudiées par M. Foucher (1); d'autre part, les œuvres d'art encore existantes. Nous examinerons ces dernières aux chapitres suivants.

Hiuan-tsang ne nous donne que peu d'indications. Il se contente généralement de signaler les endroits où il a rencontré les images de tel ou tel bodhisattva. Nous apprenons ainsi que, dans le royaume de Kapiça, s'élève une statue du *P'ou-sa* (bodhisattva) *Kouan tseu t'sai* (2), dont il décrit l'emplacement. Dans un temple *(vihâra)* du royaume d'Udyâna, il a rencontré une statue de *A-fou-lou-tche-ti-che-fa-lo* (3). Dans un petit couvent du royaume de Kâçmîr, « on voit une statue de *Kouan tseu t'sai* qui est représenté debout » (4). Sur les bords du Gange, dans le royaume de Kanyâkubja, où règne alors Harshavardhana, il y a une statue de *Kouan tseu t'sai* (5).

Dans le royaume de Magadha, Hiuan-tsang en indique un assez grand nombre : c'est d'abord, au monastère de Tiladha (6), une triade en laiton fondu, représentant le Buddha entre *To lo p'ou sa* (Târâ bodhisattva) à gauche, et *Kouan tseu t'sai* à droite. Puis, à Bodh-Gayâ même, le pèlerin en a vu au moins trois; pour les premières, nous apprenons que « après le *nirvâna* du Buddha, les rois de tous les royaumes ayant connu par la tradition les dimensions du trône de diamant, telles qu'elles avaient été indiquées par le Buddha, en marquèrent les limites, au sud et au nord, par deux statues de *Kouan tseu t'sai p'ou sa*, qui étaient assises du côté de l'Orient. Voici, ajoute le pèlerin, ce que les vieillards racontent à ce sujet : Quand le corps de ce *p'ou sa* se sera enfoncé en terre et ne se verra plus, la loi du Buddha devra s'éteindre. Maintenant, le *p'ou sa* de l'angle sud est déjà enfoncé en terre au-dessus de la poitrine »(7); la troisième représentation d'Avalokiteçvara vue par Hiuan-tsang à Bodh-Gayâ est une statue de *Kouan tseu t'sai*, en argent fondu, d'environ dix pieds de haut, placée dans une niche, à gauche de la porte extérieure d'un temple, la place correspondante de droite étant occupée par une image similaire de *Ts'eu che p'ou sa* (Maitreya bodhisattva) (8).

Continuant son voyage dans le Magadha, le pèlerin atteint Nâlandâ. « Au sud d'un petit *stûpa* s'élève la statue de *Kouan*

1) I. B. I., 1e ét.
2) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 45.
3) *Mém. Contr. Occid.*, I, pp. 140-141. C'est la seule fois, semble-t-il, où le nom d'A° soit donné en transcription. Cf. également WATTERS, I, p. 238.
4) *Mém. Contr. Occid.*, I, pp. 182-183. WATTERS, I, p. 279.
5) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 249.
6) *Mém. Contr. Occid.*, I, pp. 439 ssq. WATTERS, II, pp. 105-107.
7) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 461. WATTERS, II, p. 115.
8) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 465. WATTERS, II, p. 116.

tseu t'sai, qu'on a représenté debout» (1). « Plus loin ... au nord ... on voit au milieu d'un *vihâra*, la statue de *Kouan tseu t'sai p'ou sa*» (1).

Hiuan-tsang arrive alors, dans les montagnes, au monastère du Pigeon *(Kapotaka)* (2). Un peu au sud de ce couvent, au milieu d'une multitude de temples, et dans le sanctuaire central « on voit la statue de *Kouan tseu t'sai p'ou sa*. Quoiqu'elle soit d'une petite dimension, elle respire une majesté divine qui imprime le respect. Elle tient dans sa main un lotus et porte sur sa tête une image du Buddha».

Dans le royaume de Pu*nd*ravardha*na*, au centre d'un temple, le pèlerin signale une statue de *Kouan tseu t'sai* (3). Ensuite, Hiuan-tsang raconte que, dans le royaume de Malaku*t*a, au milieu des monts Malaya, s'élève la montagne Potalaka. Un palais y est taillé dans le roc : *Kouan tseu t'sai* le fréquente et y fixe souvent sa demeure sous les aspects les plus divers (4); afin de convertir les indigènes de la région, il revêt, par exemple, la forme de Paçupati ou celle de Maheçvara.

Enfin, dans le royaume de Mahârâsh*t*ra, au centre d'un ancien couvent situé au sud de la capitale, « on voit une statue en pierre de *Kouan tseu t'sai p'ou sa*» (5).

En confrontant ces diverses indications avec les représentations d'Avalokiteçvara ayant subsisté, nous avons eu l'étonnement de constater qu'elles ne concordaient en aucune manière. Le plus grand nombre d'images d'Avalokiteçvara de style Gupta et post-Gupta qui nous sont parvenues se trouvent encore sur place dans les temples rupestres du Mahârâsh*t*ra : Hiuan-tsang n'en a cité qu'une dans cette région. D'autre part, il en a vu un très grand nombre dans le Magadha, où il n'en reste actuellement que fort peu d'une date aussi ancienne.

En ce qui concerne la triade Buddha-Târâ-Avalokiteçvara, nous avons été surprise à prime abord de voir mentionner un groupe dont nous ne retrouvons aucun exemple parmi les sculptures de cette époque. Il est cependant vraisemblable qu'il en existait, puisque le temple de Mahâbodhi en renferme un spécimen de style Pâla-Sena (6), qui présuppose un prototype antérieur. Cette triade de Mahâbodhi, improprement appelée « Buddha-Dharma-Sa*m*gha», représente le Buddha assis à l'indienne, faisant de la main droite le geste de toucher la terre *(bhûmishparça-mudrâ)*; il est encadré à sa gauche par Târâ et à sa droite par Avalokiteçvara; ces deux personnages sont assis à l'indienne, la jambe droite pendante, la main droite dans la pose de faveur *(vara-mudrâ)*. De la

1) *Mém. Contr. Occid.* II, pp. 48 ssq. WATTERS, II, p. 170.
2) *Mém. Contr. Occid.* II, pp. 61 ssq. WATTERS, II, p. 175.
3) *Mém. Contr. Occid.* II, p. 76.
4) *Mém. Contr. Occid.* II, p. 123. WATTERS, II, p. 229.
5) *Mém. Contr. Occid.* II, p. 151. WATTERS, II, p. 239.
6) A. CUNNINGHAM, *Mahâbodhi*, pl. XXVI *a*.

main gauche, Avalokiteçvara tient le lotus rose *(padma)* et Târâ le lotus bleu *(utpala)*.

Nous attirons l'attention sur le fait que, dans la triade de Mahâbodhi, Târâ est à la gauche du Buddha, et Avalokiteçvara à sa droite. Décrivant la triade de Tila*d*ha, Hiuan-tsang nous dit que *To lo* est à sa gauche et *Kouan tseu t'sai* à droite (1). Il est vraisemblable que le pèlerin chinois, qui était un lettré, a donné ces indications par rapport au Buddha plutôt que par rapport au spectateur. Cependant, nous verrons plus loin que les positions des assistants ne devaient pas encore être nettement déterminées à cette date (2).

Au sujet de l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon, nous en avons deux représentations parmi les miniatures étudiées par M. Foucher (3) ; mais il nous est très difficile de nous baser sur celles-ci en ce qui concerne l'art du VIIe siècle. Même si — comme le pense M. Foucher avec de très sérieures raisons — ces miniatures du XIe siècle représentent des idoles antérieures à cette date et qui, dans certains cas, passent pour celles qu'a vues Hiuan-tsang (4), l'esthétique de ces miniatures est nettement plus tardive et plus évoluée que celle de l'époque post-Gupta. En outre, les deux miniatures représentant l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon, appartiennent à deux manuscrits différents et présentent de notables divergences. Le Ms. Add. 1643, considéré comme le plus ancien, nous montre « *Kâpotaparvate Lokanâtha* » debout (5), alors que le Ms. A 15 nous montre « *Kâpotaparvata Lokeçvara* » assis (6). Nous voulons croire que l'original vu par Hiuan-tsang était debout, comme le pense d'ailleurs M. Foucher (7), étant donné l'extrême rareté des représentations assises d'Avalokiteçvara jusqu'à la fin du VIIe siècle (8). On a pu remarquer plus haut que Hiuan-tsang mentionne plusieurs fois des *Kouan tseu t'sai* représentés debout, alors qu'il ne fait qu'une seule allusion à la position assise (9).

Enfin, Hiuan-tsang décrit le *Kouan tseu t'sai* du Couvent du Pigeon comme portant « sur sa tête une image du Buddha » (10). M. Foucher ajoute : « sans doute Amitâbha » (11) et son opinion se base sur le fait que la miniature du Ms. A 15 (le moins ancien) représente sur la tête de *Kâpotaparvata Lokeçvara* un Buddha de couleur rouge, qui est donc indubitablement Amitâbha (12).

Or, nous observons par ailleurs que ce Ms. A 15, lequel nous a déjà montré ce même *Kâpataparvata Lokeçvara* assis, représente

1) *Mém. Contr. Occid.* I, pp. 439 ssq. WATTERS, II, pp. 105-107.
2) Cf. *infra*, pp. 144-146
3) I. B. I., 1e ét. p. 100 et pl. IV, 2.
4) I. B. I., 1e ét. pp. 180 ssq. Pour les dates, cf. id. pp. 15, 27.
5) I. B. I., 1e ét. min. 1-4, p. 189.
6) I. B. I., 1e ét. p. 209, min. 11-9.
7) I. B. I., 1e ét. p. 100.
8) Cf. *infra*, p. 142.
9) Cf. *supra*, pp. 131 ssq.
10) *Mém. Contr. Occid.* II, pp. 61 ssq. WATTERS, II, p. 175.
11) Cf. *supra*, n. 7.
12) BHATTACHARYYA, p. 3.

en général des formes de divinités plus tantriques que le Ms. Add. 1643 (1), et cela particulièrement en ce qui concerne Avalokiteçvara (2). Il est donc vraisemblable que le culte de celui-ci avait évolué entre l'exécution des deux manuscrits. Nous pouvons alors formuler l'hypothèse suivante : l'enlumineur a figuré l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon tel qu'on devait représenter Avalokiteçvara au XIe siècle, date où des textes, les *sâdhana*, enjoignaient le plus souvent pour sa coiffure le port de l'image d'Amitâbha (3) et où celui-ci était représenté dans l'attitude de méditation. A l'époque de Hiuan-tsang, ainsi que nous le verrons plus loin (4), il n'était pas encore obligatoire de donner toujours au Buddha de la coiffure d'Avalokiteçvara la *dhyâna-mudrâ* permettant à coup sûr de l'assimiler à Amitâbha. Le pèlerin se borne d'ailleurs à dire (5) « il porte sur sa tête une image du Buddha », sans aucun nom, ni aucun qualificatif, ce qui pourrait donner à croire qu'il s'agit du Buddha Çâkyamuni. Enfin, si le *Kâpotaparvate Lokanâtha* du Ms. Add. 1643 correspond bien à l'idole vue par Hiuan-tsang, nous ne devons pas nous étonner que le miniaturiste ait omis de représenter le Buddha de la coiffure. Sur les quarante-et-une images d'Avalokiteçvara (nommément désigné comme *Lokanâtha* ou *Lokeçvara)* que nous rencontrons dans les deux manuscrits, seul le *Kâpotaparvata Lokeçvara* du Ms. A 15 porte sur sa tête l'image d'un Buddha, qui est Amitâbha.

IV. Les représentations d'Avalokiteçvara dans l'art du Mahârâshtra et des régions voisines.

Les images d'Avalokiteçvara d'époque Gupta et post-Gupta qui subsistent actuellement peuvent être divisées en plusieurs catégories selon les régions où elles se trouvent. Nous en avons rencontré au Magadha, à Amarâvatî, à Bâdâmî et à Bâgh, toutes les autres décorant encore les temples rupestres du Mâharâshtra. Celles du Magadha seront étudiées au chapitre suivant, concernant l'art de l'Inde Orientale.

Nous nous proposons de n'examiner ici que les sculptures, car les fresques d'Ajantâ sont tellement endommagées qu'il ne nous est pas possible de juger, d'après les reproductions, si l'un ou l'autre des grands bodhisattva de la grotte I, par exemple, est ou n'est pas Avalokiteçvara. Ce nom a été successivement proposé pour trois d'entre eux, ce qui prouve à quel point l'identification est difficile. Peut-être arriverait-on à reconnaître un Buddha dans la coiffure de l'un d'eux (6), mais il nous paraît trop hasardeux

1) I. B. I., 1e ét. pp. 180 ssq.
2) I. B. I., 1e ét. p. 110.
3) Cf. *supra*, pp. 49 ssq.
4) Cf. *infra*, pp. 141. 143, 148-151.
5) *Mém. Contr. Occid.* II, pp. 61 ssq. WATTERS, II, p. 175.
6) Repr. in R. GROUSSET, *Civil. de l'O.*, IV, fig. 22.

de risquer une opinion sur des photographies imprécises ou sur des copies retouchées. Nous ferons cependant une seule exception, pour la représentation d'un Avalokiteçvara de type si répandu dans le Mâharâshtra que toute méprise est impossible : nous voulons parler des *Miracles* d'Avalokiteçvara, qui se trouvaient dans la grotte XVII (1).

Le costume et la coiffure que portent les images d'Avalokiteçvara sont analogues partout. Le vêtement est toujours la pièce d'étoffe en forme de jupe *(antaravâsaka)*, assez longue — elle arrive généralement aux chevilles — elle est retenue à la taille par un cordon et beaucoup plus rarement par une ceinture d'orfèvrerie, et elle laisse le torse nu; il s'y ajoute parfois une écharpe qui se noue sur la hanche gauche, et dont le nœud sert de support à la main. A la fin du style, nous voyons apparaître la peau d'antilope *(ajina)* portée sur l'épaule gauche. Les parures font presque complètement défaut, ce qui — joint au chignon-en-tiare *(jatâmukuta)* dont le port est général — contribue à donner à Avalokiteçvara l'aspect d'une ascète brâhmanique. Le *jatâmukuta* (nous le désignerons désormais sous ce nom) est rarement ceint d'un diadème; lorsqu'il existe, celui-ci est peu ornementé; il contient habituellement une figurine de Buddha, assis à l'indienne, et dont le geste est variable; nous y reviendrons plus loin.

Les attributs d'Avalokiteçvara sont le lotus rose épanoui *(padma)*, le rosaire *(akshamâlâ)* et le vase-à-eau *(kamandalu)*. Le lotus rose est généralement porté par la main gauche; il y a cependant trois cas où il est tenu à droite alors que la main gauche repose sur le nœud de l'écharpe de hanches. Les deux autres attributs sont moins fréquents; le rosaire est dans la main droite, le vase-à-eau dans la main gauche. Les gestes sont le geste de non-crainte *(abhaya-mudrâ)* et le geste de faveur *(vara-mudrâ)*; ils ne sont faits que par la main droite.

Au Mahârâshtra et dans les régions voisines, les représentations d'Avalokiteçvara sont de quatre types différents :

1° *Miracles* d'Avalokiteçvara.
2° Avalokiteçvara, divinité principale.
3° Avalokiteçvara, assistant du Buddha.
4° Avalokiteçvara, gardien-de-porte de sanctuaire.

Nous les examinerons dans cet ordre (2).

1° *Miracles d'Avalokiteçvara.*

Nous préférons le terme de *Miracles d'Avalokiteçvarà* à celui de *Litanie bouddhique* ou de *Litanie d'Avalokiteçvara* qu'emploient habituellement les auteurs anglo-indiens (3). Cette composition semble avoir joui d'une grande faveur dans le Mahârâshtra et les régions voisines, aux VIe et VIIe siècles. Il n'y a guère de groupe

1) *Ajantâ*, p. 63.
2) Pour tous les détails, nous renvoyons une fois pour toutes à la cinquième partie de ce travail. Cf. *infra*, pp. 209 ssq.
3) P. ex. *Cave-Temples*, p. 337, ou Coomaraswamy, p. 85.

de sanctuaires rupestres où nous ne la rencontrions pas, et nous ne la trouvons nulle part ailleurs dans l'Inde, ni avant, ni après. A Touen-houang, au Turkestan chinois, nous en verrons plus tard des représentations (1).

La figuration des *Miracles d'Avalokiteçvara* correspond aux passages du XXIVe chapitre du *Lotus (Saddharmapundarîka)* (2) où il est dit que, quel que soit le péril dans lequel on se trouve, si l'on invoque Avalokiteçvara on sera infailliblement sauvé. Les artistes du Mahârâstra ont interprété ces textes de la manière suivante :

Au centre, se trouve une grande image d'Avalokiteçvara debout, généralement sans aucune parure (3). Lorsque les mains subsistent, la droite fait le geste qui rassure (*abhaya-mudrâ)*, ou le geste de faveur *(vara-mudrâ)* (4). La main gauche porte habituellement le lotus rose *(padma)* auquel se joint parfois le vase-à-eau *(kamandalu)* (5); dans un cas, elle tient le vase-à-eau et peut-être le rosaire *(akshamâlâ)* (6), alors que ce dernier attribut se rencontre le plus souvent dans la main droite (7).

Avalokiteçvara peut être accompagné de deux assistantes à deux bras et d'un orant, ainsi que d'un ou deux Buddha et de deux génies volants. Tous ces personnages sont encadrés de représentations des périls dont Avalokiteçvara délivre ceux qui l'implorent. Ces périls, au nombre de huit (8) ou de dix (9), sont superposés, soit en registres (10), soit dans des médaillons ovales (11), soit sans aucune solution de continuité (12). Lorsqu'ils sont représentés en registres, Avalokiteçvara y figure parfois à nouveau, en pose de vol (13), arrivant au secours de ses fidèles; il est reconnaissable à l'attribut de sa main gauche, et au geste qui rassure que fait sa main droite (14). Lorsque les périls sont représentés en médaillons ou sans solution de continuité, ils sont stylisés, c'est-à-dire qu'au lieu de la scène complète nous n'en avons que les éléments principaux : orant accompagné d'un lion, d'un serpent, ou de flammes, par exemple; en outre, le personnage central n'est plus entouré

1) Mission PELLIOT, *Les Grottes de Touen-houang*, II, pl. CXXVI; III, pl. CLXXXV; IV, pl. CCXLVIII.
2) Cf. *supra*, pp. 29-30, 33-34.
3) Sauf un brassard à Ajantâ IV et un diadème à Kanheri LXVI.
4) Ajantâ XVII.
5) Ajantâ XXVI. Pl. III *b*.
6) Ajantâ XVII.
7) Ajantâ XXVI. BURGESS l'aurait vu à Aurangâbâd VII, mais il est indiscernable sur les photographies.
8) Ajantâ IV et XVII, Aurangâbâd VII, Bâdâmî III, Ellorâ III.
9) Kanheri LXVI, Ajantâ XXVI, cellule près d'Ellorâ IV.
10) Ajantâ IV, Aurangâbâd VII, Ellorâ IV, Kanheri LXVI.
11) Ajantâ XVII., p. 133, fig. 1.
12) Ajantâ XXVI. Pl. III *b*.
13) Kanheri LXVI. Aurangâbâd VII. Pl. III *a*.
14) Ceci nous permet de croire que le personnage principal de Kanheri LXVI, dont les bras sont brisés, faisait également ce geste. Cf. celui d'Aurangâbâd VII, représenté de la même manière au centre et sur les scènes latérales.



Fig. 1. — Ajaṇṭâ, Gr. XVII

d'assistants ou de Buddha (1). D'après Fergusson et Burgess (2), les périls sont : le feu, le naufrage, les chaînes (ou la prison), l'épée de l'ennemi, le lion, le serpent, l'éléphant furieux, le *Garuda (sic)*, Sitalâ ou la maladie (3), la mort (figurée par Kâlî). Ces mêmes auteurs ont identifié des représentations des *Miracles d'Avalokiteçvara* à Ajantâ (4), Kanheri (5), Ellorâ (6), et Aurangâbâd (7). Pour des raisons que nous allons exposer, nous croyons pouvoir ajouter à cette liste un bas-relief de la grotte III de Bâdâmî (8).

Dans le vingt-cinquième volume des Mémoires publiés par l'*Archaeological Survey of India, Bas-reliefs of Bâdâmî*, par R. D. Banerji, se trouve reproduite, pl. XIV *a*, une composition intitulée « *Padmapâni bodhisattva* (?) ». En lisant la description donnée par l'auteur des personnages accessoires entourant la divinité centrale, nous avons l'impression de quelque chose de totalement incompréhensible; nous donnons ici la traduction de ce passage (9) : « A la gauche de la grotte II se trouve une autre grotte naturelle contenant un bas-relief qui représente le bodhisattva (?) Padmapâni (?) très endommagé. Un personnage masculin est assis à droite *(sic)* du personnage principal. Il y a plusieurs figures intéressantes de chaque côté de celui-ci. Ainsi, à droite, nous avons en haut une femme à longs cheveux presque dressés sur sa tête *(sic)*. En dessous, deux hommes l'un au-dessus de l'autre. Sous ceux-ci se trouve apparemment une représentation de l'enfer, car nous voyons à gauche un serpent et, à sa droite, un homme sortant d'un tuyau (funnel). A la partie inférieure de ce tuyau se trouvent deux personnages aux mains levées (upraised) s'enfonçant (sinking) apparemment dans quelque liquide bouillant. Au-dessus de cela *(sic)* se trouvent un homme et une femme avec un enfant. A gauche, nous avons un homme debout et une femme saluant très bas (bowing down). A droite de la femme se trouve un archer. Sous ceux-ci se trouvent deux personnages assis côte-à-côte; tandis qu'à la partie inférieure il y a une femme debout, la main gauche levée. A sa droite, un homme lui amène un éléphant ».

L'impression qui se dégage en confrontant cette description et la pl. XIV *a*, est que l'auteur ne s'est absolument pas rendu compte du sujet représenté. Il n'a certainement pas songé à une comparaison possible avec des images contemporaines qui lui auraient permis de mieux comprendre ce qu'il avait sous les yeux : une composition ayant pour personnage principal « Padmapâni », ce dernier accompagné d'un orant, et entouré de nombreuses scènes

1) Ajantâ XXVI. Pl. III *b*.
2) *Cave-Temples*, p. 357.
3) D'après BHATTACHARYYA, p. 110. Sitalâ serait la déesse de la petite vérole.
4) Ajantâ, p. 83. Gr. IV, XVII, deux exemplaires gr. XXVI.
5) Gr. XXI, LXVI. *Cave-Temples*, p. 357. COOMARASWAMY, fig. 164.
6) Gr. III, cell. près de gr. IV. *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.
7) Gr. VII. *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 75 ssq.
8) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Badami*, pl. XIV *a*.
9) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Bâdâmi*, pp. 29-30.

accessoires, évoque irrésistiblement les *Miracles d'Avalokiteçvara*.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur les divers détails des scènes latérales, qui seront étudiées dans la cinquième partie de ce travail, en fonction des autres représentations des *Miracles* (1). Un examen attentif de celles-ci, et une comparaison avec la planche XIV *a* des *Bas-reliefs of Bâdâmî*, nous amène à proposer pour cette œuvre l'identification « *Miracles d'Avalokiteçvara* ». Nous devons cependant faire les réserves qu'imposent d'une part le délabrement de la sculpture, et d'autre part la médiocrité de la reproduction.

Avalokiteçvara y est debout, le bras droit replié, serré contre le corps pour retenir la tige du lotus dont la fleur s'appuie à l'épaule; la main droite fait le geste de faveur d'une façon peu naturelle dûe à la position très incommode du bras; la main gauche s'appuie au nœud de l'écharpe de hanches. Nous distinguons un collier-sautoir, et les contours d'une figurine de Buddha devant la coiffure. Aux pieds d'Avalokiteçvara, *à droite* (et non *à gauche*), se trouve un orant, genou droit en terre, mains jointes, paraissant être un moine. Ces personnages sont encadrés de représentations des périls, qui sont maladroitement enchevêtrés, probablement à cause de la forme même du rocher. Nous croyons pouvoir reconnaître :

à droite d'A°	à gauche d'A°
1° le lion (2);	les chaînes ? ou la mort ?
2° le feu (3);	les armes de l'ennemi;
3° le serpent	le naufrage (5);
4° le Meru (4);	l'éléphant furieux.

D'après Banerji (6), ce bas-relief daterait approximativement du dernier quart du VI[e] siècle. Il ne nous semble pas que cette date doive être retenue, car le port du lotus à droite, la main gauche posée sur l'écharpe de hanches, et la présence du collier, nous paraissent appartenir au contraire au déclin de la représentation des *Miracles*. Si nous exceptons le diadème de l'Avalokiteçvara de Kanheri LXVI, nous ne connaissons en fait de parures qu'un brassard au bras gauche de celui d'Ajaṇṭâ IV. Le lotus à droite et la main gauche posée sur le nœud de l'écharpe de hanches se rencontrent : d'une part, chez l'Avalokiteçvara gardien-de-porte d'Auraṅgâbâd II (7), qui est paré, donc certainement de la fin de l'époque post-Gupta; d'autre part chez l'Avalokiteçvara d'Amarâvatî (8), également paré, dont l'écharpe de hanches, à double retombée, est caractéristique des VII[e]-VIII[e] siècles (9).

1) Cf. *infra*, pp. 291-296.
2) Nous devons cette identification à Mme DEMOULIN-BERNARD, qui a comparé ce lion à celui des *Miracles* d'Ajaṇṭâ IV.
3) Cf. Ajaṇṭâ IV.
4) Cf. *infra*, p. 295.
5) Cf. Auraṅgâbâd VII. Pl. III *a*.
6) Op. cit., p. 2.
7) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII, 3.
8) Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1.
9) J. AUBOYER, *Les influences et les réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji*, pp. 70-71.

En ce qui concerne les scènes latérales, celles de Bâdâmî III offrent des analogies avec celles d'Aura*n*gâbâd VII (disposées en registres et comprenant la répétition de l'Avalokiteçvara central). et celles d'Aja*n*tâ IV (également en registres, mais sans reproduction du personnage principal). Mais, à Bâdâmî III, la disposition embrouillée — qui semble être en registres à gauche, et, du côté droit, sans solution de continuité — nous incite à leur assigner une date nettement postérieure. Nous avons probablement affaire à une œuvre d'atelier provincial, ce qui expliquerait la gaucherie évidente de l'ensemble, et l'impression de décadence qui s'en dégage, alors que toutes les autres représentations de *Miracles d'Avalokiteçvara* sont parfaitement harmonieuses et équilibrées.

Nous avons remarqué en outre que la main droite de l'Avalokiteçvara de Bâdâmî faisait le geste de faveur *(vara-mudrâ)*; nous retrouvons ce geste sur la fresque d'Aja*n*tâ XVII, qui représente déjà une forme évoluée de la composition, non seulement à cause de la stylisation des «périls» et de l'absence des assistants (1), mais parce que la main gauche du personnage central paraît tenir deux attributs : le vase-à-eau *et* le rosaire. Deux attributs sont également visibles dans la main gauche de l'Avalokiteçvara des *Miracles* d'Aja*n*tâ XXVI : le lotus *et* le vase-à-eau, tandis que la main droite, qui tient le rosaire, fait le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*. Ces personnages nous permettent de passer insensiblement aux formes à bras multiples d'Avalokiteçvara, mais, dans l'Inde, jamais les *Miracles* ne comprennent d'Avalokiteçvara possédant plus de deux bras (2)

Quant au Buddha de la coiffure, il offre la plus grande diversité : à Aura*n*gâbâd VII, il a les mains en méditation *(dhyâna-mudrâ)*; à Kanheri LXVI, il est remplacé par un fleuron; à Aja*n*tâ IV, il fait le geste d'enseignement *(dharmacakra-mudrâ)* (3); à Aja*n*tâ XXVI, l'arcature qui le contenait subsiste seule; à Aja*n*tâ XVII et à Bâdâmî III, il était trop endommagé, lors des prises de photographies, pour que l'on pût faire mieux que de distinguer partiellement ses contours. Quoi qu'il en soit, la présence, dans la coiffure d'Avalokiteçvara, d'un Buddha méditant (Aura*n*gâbâd) et d'un Buddha enseignant (Aja*n*tâ), si elle n'exclut pas toute possibilité d'identification de ce Buddha avec Amitâbha, permet au moins de croire que l'iconographie de ce dernier n'était pas encore fixée à l'époque post-Gupta.

2° *Avalokiteçvara, divinité principale.*

Nous trouvons des groupes où Avalokiteçvara figure comme

1) Les génies volants sont encore présents à Aja*n*tâ XVII, alors qu'ils font défaut à Aja*n*tâ XXVI. Cf. fig. 1 p. 138 et pl. III *b*.

2) Tel ne sera pas le cas à Touen-houang, Cf. Mission PELLIOT, *Les Grottes de Touen-houang*, III, pl. CLXXXV, p. ex.

3) M. DEMIEVILLE nous fait observer qu'en Extrême-Orient, en particulier au Japon, Amida (Amitâbha) fait habituellement le geste d'enseignement. Dans l'Inde cependant, c'est la *dhyâna-mudrâ* qui caractérise Amitâbha, la *dharmacakra-mudrâ* étant plutôt réservée à Vairocana. Cf. BHATTACHARYYA, pp. 1 sqq.

divinité principale à Kârlî (1), à Aura*n*gâbâd (chapelle de la grotte VII) (2), et à Ellorâ II (3), IV (4), X (Viçvarkama) (5) et XI (Do Thâl) (6). Nous mettrons tout de suite à part celui d'Ellorâ IV, auquel nous reviendrons spécialement plus loin.

Nous appelons *Avalokiteçvara divinité principale* les représentations où nous le voyons debout sur un piédestal de lotus. La main gauche baissée tient la longue tige du lotus rose *(padma)* tandis que la main droite levée porte le rosaire *(akshamâlâ)*, soit simplement passé autour du pouce ou des doigts allongés en *abhaya-mudrâ* (geste qui rassure), soit tenu à pleine main par les doigts repliés.

Comme ceux des *Miracles*, les Avalokiteçvara *divinités-principales* n'ont aucune parure, ni cordon brâhmanique; mais ils portent souvent sur l'épaule gauche la peau d'antilope *(ajina)*, principalement à Ellorâ. Ils n'ont pas de diadème, étant coiffés du simple *jatâmukuta*, qui contient, sauf peut-être à Kârlî, la figurine de Buddha. Avalokiteçvara est assisté de deux divinités féminines, de deux génies volants, et parfois de deux Buddha (7).

Nous constatons une différence de style très nette entre les Avalokiteçvara d'Ellorâ X (Viçvakarma) (8), qui sont sveltes et élancés, et les Avalokiteçvara de Kârlî et des autres grottes d'Ellorâ, dont les formes sont boursouflées. A ce dernier type appartient également le très curieux groupe d'Ellorâ IV (9). Nous y voyons, à notre avis, une des premières représentations d'Avalokiteçvara *assis*. De plus, il est assis *à l'européenne*, les pieds posés sur un tabouret de lotus; cette attitude, qui semble réservée à Maitreya (10), est extrêmement rare chez Avalokiteçvara (11). L'artiste a peut-être voulu symboliser ainsi le caractère royal de son personnage, caractère que soulignerait aussi le port de parures telles que la ceinture à boucle d'orfèvrerie, ainsi que celui de la peau de cervidé qui pend sur son épaule gauche (12). La main droite levée brandit le rosaire, tandis que la gauche repose sur le genou et tient la tige du lotus. La coiffure est le *jatâmukuta* devant lequel se détache une figurine de Buddha, assis à l'indienne, et dont la main droite fait le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*. Les assistantes sont debout. Celle de droite tient de la

1) L. Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, II, pl. 67.
2) *Cave-Temples*, p. 391.
3) Arch. Ph. Gt. n° 14.322/2.
4) Arch. Ph. Gt. n° 14.322/4.
5) Arch. Ph. Gt. n° 14.331/17.
6) Pour les groupes de la gr. XII (Tin Thâl), et l'A° du rez-de-chaussée de Viçvakarma' qui sont plus tardifs, cf. *infra*, pp. 152-154
7) Kârli.
8) Arch. Ph. Gt. n° 14.331/17.
9) Pl. IV *a*.
10) J. Auboyer, *Un aspect du symbolisme*... Dans un ouvrage actuellement sous-presse, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, Mlle Auboyer modifie son opinion et montre que cette attitude est aussi fréquemment celle de Çâkyamuni.
11) Comparer I. B. I., 1e ét. min. 1-33 (p. 195).
12) Au sujet du symbolisme de la peau de cervidé, cf. *infra* pp. 219-220.

main droite le rosaire et de la gauche le vase-à-eau; celle de gauche tient de la main droite un bouquet de boutons de lotus. A la partie supérieure de la composition se trouvent deux Buddha : celui de droite est debout, la main droite « épandant les faveurs » *(vara-mudrâ)*, la main gauche retenant le manteau sur l'épaule selon l'iconographie caractéristique des Buddha de ce style au Mahârâsh*t*ra; le Buddha de gauche est assis à l'indienne, la main droite faisant le geste d'absence de crainte *(abhaya-mudrâ)*, comme celui que le personnage central porte dans sa coiffure.

Nous hésitons à identifier les deux divinités féminines qui encadrent généralement les représentations d'Avalokiteçvara, comme la Târâ verte et la Bh*r*ku*t*î jaune qui l'accompagneront plus tard. Le rosaire et le vase-à-eau que tient l'assistante de droite du groupe d'Ellorâ IV pourraient constituer des indices, étant deux des attributs de Bh*r*ku*t*î. Mais, lorsque nous commencerons à pouvoir différencier les assistantes, Bh*r*ku*t*î devra être à gauche, et avoir quatre bras; la Târâ verte sera à droite, elle aura deux bras, et elle tiendra le lotus bleu *(utpala)*. Peut-être les deux assistantes d'Avalokiteçvara au VIIe siècle représentent-elles les formes des Târâ blanche et verte qui furent associées à cette époque au symbolisme royal du bodhisattva; rappelons que le roi bouddhiste tibétain Sro*n*-bcan-sgam-po (630-650) (1), incarnation d'Avalokiteçvara, avait pour épouses une princesse népalaise considérée comme une incarnation de la Târâ verte, et une princesse chinoise qui passait pour une incarnation de la Târâ blanche. Quoi qu'il en soit, nous constatons à Ellorâ IV et dans les autres grottes contemporaines, que l'iconographie des divinités annexes est encore très flottante; nous rencontrerons un autre exemple de ce fait en étudiant Avalokiteçvara assistant (2).

Au sujet du Buddha du *ja*t*âmuku*t*a*, nous l'avons reconnu à Ellorâ VII (3) avec les mains en méditation *(dhyâna-mudrâ)*. A Ellorâ IV, sa main droite fait le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*, tandis qu'à Ellorâ X, si nous en croyons Burgess (4), la main droire est tendue vers la terre *(vara* ou *bhûmishparça-mudrâ)*. Cela suffit à prouver que, s'il s'agit d'Amitâbha, l'iconographie de celui-ci n'est pas encore fixée.

A Aura*n*gâbâd IX, un Avalokiteçvara représenté seul, possède quatre bras (5). La reproduction qu'en donne Burgess (6) nous le montre debout. Des deux mains droites, l'une, levée, tient le rosaire, l'autre baissée, fait le geste de faveur; la première main gauche, levée, est brisée (7), la seconde, baissée, tient la tige du lotus; le personnage ne porte aucune parure, mais sa coiffure,

1) H. E. O., I, pp. 360-361, et n. 1.
2) Cf. *infra*, pp. 144 sqq.
3) Arch. Ph. Gt., n° 14.327/4.
4) *Elurâ*, pl. XIX, fig.3.
5) *Cave-Temples*, p. 392.
6) *Elurâ*, fig. 5.
8) Cette main tenait vraisemblablement le vase-à-eau. Cf. *infra*, p. 170.

la stylisation de la retombée du vêtement, et le style boursouflé, le rattachent au groupe d'Ellorâ IV. La multiplication des mains dénote une évolution de la mythologie qui caractérise une époque postérieure.

3° *Avalokiteçvara, assistant du Buddha.*

L'étude d'Avalokiteçvara en tant qu'*assistant du Buddha*, dans le style Gupta et post-Gupta, nous est rendue extrêmement difficile pour les raisons suivantes : médiocrité des reproductions, imprécision des savants qui ont décrit les groupes, absence de textes anciens, flottement — dont nous avons vu un exemple plus haut (1) — dans l'iconographie des divinités assistantes.

En général, quand nous rencontrons dans les temples rupestres du Mahârâsh*t*ra, des triades représentant un Buddha entre deux assistants, ces triades sont tellement stéréotypées qu'il nous paraît impossible de reconnaître si l'un ou l'autre des assistants est Avalokiteçvara. La présence d'un Buddha dans la coiffure constituerait un indice : elle est indiscernable sur les reproductions et paraît généralement faire défaut. Nous n'avons à son sujet qu'une courte mention dans *Cave-Temples* (2), à propos d'un Buddha d'Ellorâ, vénéré aujourd'hui comme Râma : à sa gauche se trouverait Padmapâ*n*i ou Avalokiteçvara, tenant un chasse-mouche *(cauri)* et portant « comme de coutume » (as usual) une figurine du Buddha Amitâbha *(sic)* devant sa coiffure. Or, d'une part, les deux auteurs n'ont jamais signalé, chez un assistant, ce point important et « coutumier »; d'autre part, ils considèrent la grotte d'Ellorâ, où se trouvent ces personnages, comme n'étant pas antérieure à 700 de notre ère, donc comme étant un prolongement attardé de l'art post-Gupta; en outre, on ne peut même pas dire qu'il s'agisse exactement d'un « assistant », puisque ce « Padmapâ*n*i » fait partie d'une frise de cinq bodhisattva, sculptés sur la paroi latérale gauche du sanctuaire supérieur d'Ellorâ XII (Tin Thâl), en pendant à une frise analogue, conduite par Vajrapâ*n*i, et se déroulant sur la paroi droite (3).

Une autre fois, à la grotte VI d'Ellorâ (4), Avalokiteçvara est nettement différencié. Mais l'iconographie particulière semble également postérieure au VIIe siècle. La triade comporte au centre un personnage obèse qui paraît être Kuvera; à la droite de celui-ci se trouve Avalokiteçvara, assis à l'indienne, jambes étroitement croisées *(vajraparyanka)*, en costume simple et *jatâmukuta* avec figurine de Buddha; il tient le rosaire à droite et le lotus rose *(padma)* à gauche, et il porte la peau d'antilope sur l'épaule; il fait pendant à un bodhisattva paré, tenant de la main droite

1) Cf. *supra*, p. 143.
2) P. 384.
3) La frise de personnages conduits par Padmapâ*n*i, et celle de personnages conduits par Vajrapâ*n*i, évoqueraient les clans du Lotus et du Foudre, dont parlent les textes (cf. *supra*, pp. 102-113), et qui sont censés avoir à leur tête les deux grands bodhisattva.
4) *Elurâ*, pl. XIII, fig. 6.

un bouton de lotus bleu *(utpala)*, attribut de Mañjuçrî, et portant devant sa coiffure une réduction de *stûpa*.

Nous ne connaissons actuellement aucun texte, antérieur aux *sâdhana* des XIe-XIIe siècles enjoignant de placer tel ou tel bodhisattva, seul (1), à la droite ou à la gauche du Buddha. Lorsque les deux porteurs de chasse-mouche, encadrant ce dernier, ont des vêtements, des coiffures, voire des parures identiques, ce n'est pas la seule présence du lotus rose épanoui *(padma)*, dans la main de celui de droite ou de gauche qui suffit à en faire un Avalokiteçvara. Tel est généralement le cas à Ajantâ (2) et à Nâsik (3), par exemple.

Si, quittant le Mahârâshtra, nous remontons dans le Mâlva, c'est-à-dire à Bâgh, grotte II, nous sommes arrêtée par une difficulté d'un autre ordre qui — nous le verrons plus loin (4) — s'étend également aux gardiens-de-porte du sanctuaire de cette même grotte. Nous rencontrons à Bâgh deux triades (5), représentant un Buddha debout, dont l'assistant de droite est un personnage richement vêtu, paré, coiffé d'une tiare élaborée, alors que celui de gauche, beaucoup plus simple, est coiffé d'un chignon et de boucles, sans aucun ornement de tête. Cet assistant de gauche tient dans la main droite un bouquet de lotus en boutons.

Le Pr Vogel (6), reprenant une hypothèse émise par M. Foucher (7), considère que ces deux assistants ont pris les places respectivement occupées dans l'art gréco-bouddhique par Indra (au turban) d'un côté, et Brahmâ (au chignon) de l'autre. Étant donné que Maitreya, le futur Buddha, viendra au monde dans une famille de brahmanes, il a paru naturel de le reconnaître dans l'assistant le plus simple, au costume brâhmanique, alors que celui qui est richement paré passe pour Avalokiteçvara. Le Pr. Vogel appuie sa théorie sur le fait qu'au Musée de Sârnâth se trouvent deux stèles, représentant des triades, et cataloguées comme « late gupta » (8). Sur l'une, le Buddha est assis à l'européenne et fait le geste d'enseignement; sur l'autre, il est debout, dans l'attitude qui rassure (in the posture of granting protection, *abhaya-mudrâ)*, mais la main droite est brisée *(sic)*. Dans chaque groupe, l'assistant de *droite*, « en costume simple » d'après le Pr Vogel (9), porte le rosaire *(akshamâlâ)*, le vase-à-eau *(kamandalu)*, voire la peau d'antilope *(ajina)*, tandis que celui de *gauche* tient un lotus dans la main gauche.

Nous verrons plus loin qu'à Sârnâth, Avalokiteçvara était

1) Pour les descriptions de *mandala* à nombreux personnages, cf. J. PRZYLUSKI, *Les Vidyârâja*; M. LALOU, op. cit., R. TAJIMA, op. cit.
2) Grottes XIX et XXVI, par exemple.
3) Grottes XVI, XVII, XXIII, par exemple.
4) Cf. *infra*, pp. 148-151.
5) *The Bâgh-caves*, pl. VI.
6) *The Bâgh-caves*, pp. 29 ssq.
7) A. G. B. G., II, pp. 203, 240 ssq.
8) *Catal. Sârnâth*, no B (b) 186, p. 72 et B (c) 110, p. 105.
9) *The Bâgh-caves*, p. 35.

représenté dès l'époque Gupta (1). Il est donc vraisemblable que la date indiquée dans le catalogue pour les deux stèles soit exacte (2). Il n'en reste pas moins que le personnage appelé Avalokiteçvara par l'auteur du catalogue de Sârnâth, D. R. Sahni (qui ne mentionne pas de Buddha dans la coiffure), est à la *gauche* du Buddha, et le prétendu Maitreya à *droite*; alors qu'à Bâgh II, nous avons à droite le personnage paré en qui le Pr Vogel voudrait reconnaître Avalokiteçvara, et à *gauche* le personnage simple qu'il appelle Maitreya. Le Pr Vogel constate lui-même, d'ailleurs, que les positions sont inversées (3), mais il ne paraît pas y attacher d'importance. Il nous est difficile de partager son avis, car nous savons que, plus tard, dans le seul *sâdhana* décrivant une triade et étudié jusqu'à présent — le *sâdhana* du *Buddha-vajrâsana* (4) — Avalokiteçvara (Lokeçvara) doit être à gauche du Buddha et Maitreya à *droite*.

Enfin, tous les Avalokiteçvara que nous avons rencontrés dans l'art Gupta et post-Gupta du Mahârâsh*t*ra nous ont frappée par leur absence presque totale de parures, sauf à l'extrême fin du style, et par le port du simple *jatâmukuta* sans ornement qui, nous l'avons dit (5), lui donnent l'aspect d'un ascète brâhmanique. Il serait donc fort plausible qu'en raison même de cet aspect, on l'ait mis, dans les triades, à la place autrefois occupée par Brahmâ (6).

Quant à Maitreya, nous savons que son geste d'enseignement et sa pose à l'européenne ont un caractère éminemment royal (7). Il peut donc sembler logique de lui attribuer parfois un vêtement une coiffure et des parures en harmonie avec cette prérogative.

Nous manquons cependant ici du signe distinctif capital d'Avalokiteçvara, à savoir le Buddha dans la coiffure. Mais il nous semble que, d'une part, le port du *jatâmukuta* et du costume simple habituels aux Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra, d'autre part, la place à la *gauche* du Buddha, qui deviendra canonique pour Avalokiteçvara, posent de fortes présomptions en faveur de l'identification avec celui-ci de l'assistant de *gauche* des Buddha debout de Bâgh II.

Ajoutons qu'à Ellorâ VIII, Fergusson et Burgess (8) reconnaissent « Padmapâ*n*i » dans un assistant (du Buddha) qui a quatre bras, et dont les mains gauches tiennent le chasse-mouche et le lotus rose *(padma)*; sur son épaule gauche pend la peau d'antilope. La multiplication des mains dénote sans conteste une date plus tardive.

1) Cf. *infra*, pp. 156 ssq.
2) D'après J. AUBOYER, *Un aspect du symbolisme*..., p. 95, n. 7, la stèle où le Buddha est assis à l'européenne serait plus tardive que ne l'indique le catalogue.
3) *The Bâgh-caves*, p. 35.
4) I.B.I., 2e ét., pp. 16 ssq.
5) Cf. *supra*, pp. 136. 142.
6) Cf. également, *supra*, pp. 104 ssq.
7) J. AUBOYER, op. cit. Attitude à l'européenne et geste d'enseignement caractérisent le B° de la triade n° B (b) 186 de Sârnâth
8) *Cave-Temples*, p. 376.

4° *Avalokiteçvara, gardien-de-porte (dvârapâla).*

L'étude des représentations d'Avalokiteçvara *gardien-de-porte* présente des difficultés peut-être plus grandes encore que celles accompagnant l'étude des *assistants*. Non seulement nous manquons de reproductions, non seulement l'iconographie des Avalokiteçvara *dvârapâla* se rapproche et se confond parfois avec celle des Avalokiteçvara *divinités-principales*, mais encore les descriptions même des savants sont faites de telle sorte que nous ne savons plus si, par *droite* ou *gauche*, nous devons entendre celles du Buddha du sanctuaire ou celles du spectateur. Ainsi, par exemple, le Dr Burgess placera presque toujours son *dvârapâla* en costume simple « à gauche » (ou « au Nord ») (1), alors que le *dvârapâla* richement paré sera à « droite », que ce soit à Aja*n*tâ (2), à Ellorâ (3), à Aura*n*gâbâd (4) ou à Bâgh (5). Les reproductions qu'il donne de certains d'entre eux prouvent que ces directions sont indiquées par rapport au spectateur (6). Le Pr Vogel, parlant des *gardiens-de-porte* de Bâgh II (7), place celui en costume simple « à droite » et celui qui est paré « à gauche ». Devons-nous admettre que c'est par rapport au Buddha du sanctuaire ? Dans la mesure du possible, et plutôt que la place qu'il occupe, ce seront donc les détails de costume, de coiffure et d'attributs qui nous serviront à identifier Avalokiteçvara *dvârapâla*. Nous devons cependant ajouter qu'à Bodh-Gayâ, où Hiuan-tsang les vit, la statue d'Avalokiteçvara se trouvait à gauche de la porte d'un des sanctuaires, alors que celle de Maitreya était à droite (8).

Nous savons par Fergusson et Burgess que des Avalokiteçvara *gardiens-de-porte* seraient encore en place à Aja*n*tâ II (9), à Ellorâ V, VI, au-dessus de la grotte IV, et à Tin Thâl (XII) (10), ainsi qu'à Aura*n*gâbâd II (11) et à Bâgh II (12). Le personnage que ces auteurs appellent Avalokiteçvara porte le costume simple que nous avons déjà vu, et le *jaṭâmukuṭa* avec figurine de Buddha. Le *dvârapâla* d'Ellorâ VI (13) et celui d'Aja*n*tâ II portent la peau d'antilope sur l'épaule gauche (14); ceux de Tin Thâl et d'Aura*n*gâbâd II commencent à être parés, tout en le restant beaucoup moins que le personnage qui leur fait pendant (15), mais ce détail caractérise la fin du style post-Gupta. Au sujet du *gardien-de-porte* d'Aura*n*-

1) Sur l'identité fréquente de la gauche et du Nord, cf. I. B. I., 2e ét., p. 27.
2) *Ajantâ*, p. 35.
3) *Cave-Temples*, pp. 370 ssq.
4) *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 62 ssq.
5) *Elura*, p. 22.
6) *Cave-Temples*, pl. LXI. *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII, 3. *Elurâ*, pl. XX, 2 et 3.
7) *The Bâgh-caves*, pp. 33 ssq., pl. VIII *b* et *c*.
8) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 465.
9) *Ajantâ*, p. 35.
10) *Cave-Temples*, pp. 370 ssq.
11) *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 62 ssq.
12) *Elurâ*, p. 22.
13) Pl. V *a*.
14) *Ajantâ*, p. 35.
15) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 62.

gâbâd II, nous remarquons aussi qu'il tient de la main droite le lotus rose, servant de siège à un Buddha méditant, alors que la main gauche repose sur le nœud de l'écharpe de hanches; enfin, il est accompagné d'un petit orant dont le chef serait surmonté, d'après Burgess (1), du chaperon à cinq têtes, et qui serait donc un *nâga*. La présence de cet assistant peut paraître insolite. Mais nous avons déjà vu qu'Avalokiteçvara délivre ceux que menacent les *Garuda* (2); il doit donc être favorable aux *nâga*, grands ennemis de ces oiseaux. En outre, nous avons lu, dans les *sâdhana*, la description d'une forme d'Avalokiteçvara qui doit être accompagné de deux *nâga* (3). Enfin, il est également possible que Burgess ait pris pour un chaperon de *nâga* les cheveux hérissés du nain Hayagrîva (4) qui assistera fréquemment Avalokiteçvara à partir du VIIIe siècle.

Si nous avons dit que l'iconographie des Avalokiteçvara *dvârapâla* semble se rapprocher de celle des Avalokiteçvara *divinités principales*, c'est parce que les *gardiens-de-porte* d'Ellorâ VI et de la grotte au-dessus d'Ellorâ IV sont accompagnés de génies volants et de divinités féminines (5).

A la grotte II de Bâgh, la porte du sanctuaire est encadrée de deux personnages, dont l'un est richement paré de colliers, bracelets, brassards, et cordon brâhmanique; il «se distingue par un *jatâmukuta* très élevé et élaboré, contenant une figurine de Buddha assis en *abhaya-mudrâ*. De chaque côté de cet ornement central se trouvent deux petits animaux, représentant peut-être des lions, qui semblent tenir une couronne (6)... La main droite est brisée et l'attribut qu'elle aurait pu tenir est perdu. La main gauche est posée sur la hanche» (sur le nœud de l'écharpe). Le second *gardien-de-porte* est beaucoup plus simple. Il «ne porte pas de parures. Les cheveux tressés sont attachés au sommet de la tête de façon à former une haute coiffure dans laquelle est insérée une figurine de Buddha assis, en *abhaya-mudrâ*, entre deux rosaces (flower-rosettes)... Le bras droit est tendu vers la terre; la main droite est brisée mais faisait évidemment le geste de faveur et peut avoir (may have) tenu un rosaire... La main gauche tient le court goulot d'un vase-à-eau dont la moitié est brisée».

Le Pr Vogel poursuit : «Il est difficile de décider de la vraie signification de ces deux statues. Le Dr Burgess (7), en reproduisant

1) *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 62-63.
2) Cf. *supra*, p. 139.
3) Cf. *supra*, p. 55 (Nîlakantha Lokeçvara).
4) Comparer, p. ex. notre pl. XI *c*.
5) *Cave-Temples*, pp. 373 ssq.
6) Sauf indications contraires, toutes les citations qui suivent sont empruntées à l'article du Pr VOGEL, dans *The Bâgh-caves*, pp. 33 ssq.
7) *The Bâgh-caves*, p. 34, n. 2 renvoie à GRÜNWEDEL-BURGESS, *Buddhist Art in India*, p. 193, fig. 141. Le Pr VOGEL ajoute : «L'interprétation est évidemment due au Dr B. car le passage où elle se trouve fait défaut dans le texte allemand original».

le personnage de droite (1), affirme que la présence de la figurine de Buddha dans la coiffure ' precludes doubt ' que la représentation est celle d'Avalokiteçvara. Si cependant nous considérons que les deux *gardiens-de-porte* ont une figurine semblable dans leur coiffure et que, de plus, dans chaque cas, le Buddha est représenté en *abhaya-mudrâ*, et non en *dhyana-mudrâ* requise pour Amitâbha, père spirituel d'Avalokiteçvara, on doit admettre qu'il existe, en vérité, de bonnes raisons de douter de l'identification proposée».

Le Pr Vogel, associant ensuite les deux *gardiens-de-porte* aux *assistants* des triades dont nous avons parlé plus haut (2), cherche à démontrer l'identité du personnage paré avec Avalokiteçvara, et du personnage simple avec Maitreya. Il termine ainsi : « Il est parfaitement plausible que le personnage de Brahmâ ait évolué en un personnage sacerdotal (priestly) dans lequel nous avons reconnu Maitreya, et que Çakra, l'ancien chef des *Deva*, devienne finalement le personnage princier connu parmi les bouddhistes sous le nom d'Avalokiteçvara».

Nous pensons avoir déjà donné notre opinion en ce qui concerne les *assistants* (2). Quant aux *gardiens-de-porte*, qui nous intéressent ici, nous avons fait à leur sujet les observations suivantes :

Le Dr Burgess, soit seul, soit aidé de Fergusson, avait étudié les temples rupestres de l'Inde aussi bien que le lui permettaient les moyens limités dont on disposait alors. Il connaissait l'iconographie des divers personnages, et il a *toujours* reconnu Avalokiteçvara dans le *gardien-de-porte* au costume le plus simple, alors que l'autre est, selon lui, Mañjuçrî (3), Indra (4), ou Vajrapâni (5). Burgess avait fait les comparaisons qui s'imposent entre les *gardiens-de-porte* de Bâgh II et les autres *dvârapâla* contemporains; il écrivait à ce sujet : « Le style général des deux personnages (de Bâgh) est si semblable à ce que nous trouvons à Ellorâ que nous ne pouvons faire d'erreur; et la ressemblance avec les bodhisattva des grottes d'Aurangâbâd est plus frappante encore» (6). Pour ne citer qu'un exemple, les analogies de costume sont indéniables entre le personnage simple de Bâgh II et l'Avalokiteçvara *dvârapâla* d'Ellorâ VI (7), tandis que le personnage paré de Bâgh II rappelle le second *gardien-de-porte* d'Ellorâ VI, qui porte dans sa coiffure un *stûpa*.

Ce dernier point ne permet pas d'accepter l'assimilation, proposée par Burgess, de ce personnage à Indra. Mais est-ce davantage Maitreya, que le port du *stûpa* dans la tiare caractérise souvent ? Mlle Auboyer a tenté de démontrer que les Buddha enseignant,

1) Le personnage de *droite* du Pr. VOGEL correspond au personnage de *gauche* du Dr BURGESS. Cf. pl. V *b*.
2) Cf. *supra*, pp. 145-146.
3) *Cave-Temples*, p. 375.
4) *Cave-Temples*, pp. 370 et 386.
5) *Cave-Temples*, p. 382.
6) *Elurâ*, p. 22.
7) Comparer pl. V *a* et *b*, et *The Bâgh-caves*, pl. VIII *b* et *c*.

assis à l'européenne, dans les sanctuaires du Mahârâsh*t*ra, seraient des Maitreya (1). On ne pourrait alors considérer comme tel un de leurs *gardiens-de-porte* ! Le personnage paré qui fait pendant à Avalokiteçvara peut donc être soit Mañjuçrî, « prince royal » (2), soit Vajrapâ*n*i qui, porteur du foudre, aurait ainsi pris la place et le costume royal d'Indra qui se distingue également par cet attribut. Nous savons du reste par les textes (3) que Padmapâ*n*i (Avalokiteçvara) et Vajrapâ*n*i étaient respectivement à la tête de deux clans de divinités, dits clan du Lotus et clan du Foudre. Rien cependant ne nous explique la présence du *stûpa* dans la tiare ; mais nous avons vu un *stûpa* dans la coiffure de l'assistant de gauche de la triade d'Ellorâ VI (4), qui tient le lotus bleu *(utpala)*, attribut de Mañjuçrî ; et nous retrouverons plus tard le *stûpa* sur la tête d'un Si*m*hanâda (5), « succédané de Mañjuçrî » (6). Peut-être le *stûpa* dans la tiare caractérise-t-il alors parfois ce bodhisattva ? La question reste ouverte.

Pour en revenir à nos deux personnages de Bâgh II, il nous semble que rien ne s'oppose à ce que celui qui porte le costume simple soit Avalokiteçvara. Nous avons déjà rencontré cette forme de coiffure (7), et même la figurine de Buddha rassurant (8), alors qu'à notre connaissance aucun texte ne prescrit le port de celui-ci dans le chignon de Maitreya (9). Ajoutons même qu'à l'époque où l'on appliquera le système des « dhyâni-buddha », le geste qui rassure caractérisera Amoghasiddhi, Jina du Nord ; les « émanations » de celui-ci, qui devront en porter l'image sur la tête, seront toutes des divinités féminines (10). C'est dire que le Buddha rassurant de la coiffure du *dvârapâla* simple de Bâgh II ne peut être considéré comme un « dhyâni-buddha » au sens où l'on entendra plus tard cette expression. S'il s'agit d'Amitâbha, son geste n'est pas encore canoniquement fixé.

On nous fera sans doute observer que le personnage paré de Bâgh II porte dans sa tiare un Buddha faisant aussi le geste de non-crainte. Ce point n'est pas mentionné par Burgess, et il ne nous est pas possible de le distinguer sur la reproduction donnée par le Pr Vogel. Mais en l'admettant, nous pouvons répondre qu'au

1) J. Auboyer, op. cit.
2) M. Lalou, op. cit.
3) Cf. J. Przyluski, *Les Vidyârâja ;* R. Tajima, op. cit.
4) Cf. *supra*, p. 145.
5) Cf. *infra*, p. 188.
6) I. B. I., 2e ét. p. 43.
7) Aja*n*tâ IV.
8) Ellorâ IV. Cf. *supra*, pp. 142 ssq.
9) Dans A. S. I. AR. 1904-1905, p. 82, pl. XXVIII *d*, à propos des fouilles de Sârnâth, M. Œrtel appelle « Maitreya » un personnage en costume simple, dont les bras sont brisés, et qui porte sur la tête un Bo rassurant. Nous ignorons sur quelles preuves M. Œrtel fonde son identification. Si, comme il l'affirme, le personnage porte sur sa tête « Amoghasiddhi », il faudrait l'identifier avec Viçvapâ*n*i, substitut de ce *jina*. Mais le système des « dhyâni-buddha » n'existait pas encore sous les Gupta, au style desquels appartiendrait le pseudo-Maitreya de Sârnâth. Les autres « émanations » d'Amoghasiddhi sont toutes féminines...
10) Bhattacharyya, pp. 106 ssq.

VII[e] siècle, Avalokiteçvara n'est plus le seul à porter sur la tête un Buddha : Mañjuçrî peut également jouir de cette prérogative (1) et la présence d'un Buddha dans sa coiffure permettrait de donner ce nom au second *gardien-de-porte* de Bâgh II. (2). Le Mañjuçrî post-Gupta de Sârnâth, auquel nous le comparons, et en qui M. Bhattacharyya reconnaît la forme Siddhaikavîra (3), porte un Buddha faisant le geste de toucher la terre *(bhûmishparça-mudrâ)*, et non celui de rassurer *(abhaya-mudrâ)*. Ceci prouve une fois de plus combien sont encore variables, à cette date, les gestes des Buddha contenus dans les coiffures.

Enfin, le P[r] Vogel considère les attributs du *gardien-de-porte* simple de Bâgh II comme caractéristiques de Maitreya : « le bras droit est tendu vers la terre; la main droite est brisée mais faisait évidemment le geste de faveur et peut avoir (may have) tenu un rosaire... ; la main gauche tient le court goulot d'un vase-à-eau dont la moitié est brisée ». Il est évident que la main droite « peut avoir » tenu un rosaire, mais en l'absence de la main elle-même, il nous est difficile de présumer autre chose que le geste de faveur impliqué par « le bras droit tendu vers la terre » (4). Quant au vase-à-eau, c'est un des attributs coutumiers d'Avalokiteçvara (5). Qu'il nous suffise de rappeler pour preuves les Avalokiteçvara des *Miracles* d'Aja*n*tâ XXVI, et surtout celui d'Aja*n*tâ XVII : le bras droit est tendu vers la terre, la main faisant le geste de faveur, alors que la main gauche baissée tient, à la fois semble-t-il, le rosaire et le vase-à-eau (6).

Nous ne nous dissimulons pas les difficultés posées par le problème des Avalokiteçvara *gardiens-de-porte*. Il semble cependant qu'à l'époque où furent creusés les temples rupestres du Mahârâsh*t*ra et du Mâlva, les Avalokiteçvara *dvârapâla* fussent de préférence placés à gauche ou au Nord. C'est également à gauche que Hiuan-tsang en vit un à Bodh-Gayâ. En l'absence de documents plus nombreux, noux sommes obligée à des réserves. Mais après l'examen de toutes les représentations d'Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra que nous ayons eues sous les yeux, nous croyons, comme le D[r]. Burgess, que c'est au *dvârapâla* simple de Bâgh II que revient l'identification avec ce bodhisattva.

Ajoutons, pour en terminer avec les *gardiens-de-porte*, que Fergusson et Burgess mentionnent à Ellorâ IX (7) un Avalokiteçvara *dvârapâla*, pourvu de quatre bras, et portant le peau d'antilope

1) A. S. I., AR. 1904-1905, pl. XXVIII *c*.
2) Et, par voie de conséquence, à celui d'Ellorâ VI, puisque d'après M. Mus (*Bârâbudur* B. E. F. E. O., XXXIII, pp. 651 seq), le Buddha est identique au *stûpa*, en tant que *dharmakâya*.
3) Bhattacharyya, pp. 20-21.
4) D'après *Elurâ*, pl. XX, fig. 2, Burgess aurait encore vu le *gardien-de-porte* simple pourvu de sa main droite, qui faisait effectivement le geste de faveur.
5) Cf. *infra*, pp. 266-267.
6) Cf. fig. 1 p. 138.
7) *Cave-Temples*, p. 376.

sur l'épaule gauche. Ces deux faits nous donnent à croire qu'il appartient au déclin de l'art post-Gupta du Mahârâsh*t*ra.

Après avoir attentivement comparé le bodhisattva de la stèle d'Amarâvatî (1) à ceux de la grotte III de Bâdâmî et de la grotte II d'Aura*n*gâbâd, qui portent également le lotus rose à droite et posent la main gauche sur le nœud de l'écharpe de hanches, nous avons décidé de le ranger parmi les Avalokiteçvara. Le personnage de Bâdâmî fait partie d'une composition exclusive à l'iconographie de ce bodhisattva : les *Miracles d'Avalokiteçvara* (2). Celui d'Aura*n*gâbâd II porte un Buddha dans sa coiffure (3) et, comme celui d'Amarâvâtî, tient de sa main droite un lotus qui sert de siège à un Buddha méditant.

L'Avalokiteçvara d'Amarâvatî offre la particularité d'être accompagné d'un autre Buddha méditant, assis sur un lotus placé à gauche, à la hauteur de la coiffure du bodhisattva, symétriquement au Buddha dont le siège est le lotus porté par la main droite. Comme parures, il est orné d'un collier plat et rigide, d'un cordon brâhmanique, de bracelets, de brassards, et de deux ceintures d'orfèvrerie. Le visage et les oreilles sont endommagés, et le *jatâmukuta* démesurément haut; le motif principal du diadème, d'où la figurine de Buddha a disparu, est soutenu par deux têtes de *makara* divergents. L'écharpe de hanches,, à doubles retombée, se noue de chaque côté. Cette dernière particularité daterait l'œuvre de l'extrême fin de l'art post-Gupta (4).

Ainsi que nous l'avons vu à Aura*n*gâbâd (5) et à Ellorâ (6), le déclin de l'art bouddhique du Mahârâsh*t*ra nous offre des images d'Avalokiteçvara à bras multiples. On y trouve encore d'autres représentations, que nous allons examiner rapidement, et qui se rattachent à l'art contemporain de l'Inde Orientale, voire même à celui des pays bouddhiques extra-indiens.

A Ellorâ X (Viçvakarma) (7), XI (Do Thâl) (8) et XII (Tin Thâl) (9), nous rencontrons des Avalokiteçvara de forme humaine (à deux bras) figurés en tant que *divinité principale d'une triade*. Ces Avalokiteçvara sont du type *Lokanâtha* — que nous verrons en détail au chapitre suivant — assis à l'indienne, la jambe droite pendante et le pied posé sur un coussin de lotus. La main droite fait le geste de faveur (*vara-mudrâ)*, la gauche tient le lotus rose (*padma)*. A Viçvakarma, Avalokiteçvara est assisté à droite de Târâ à deux bras, a gauche de Bh*r*ku*t*î à quatre bras; cette

1) Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1. Cf. également A. S. I. AR. 1908-1909, pl. XXXI *d*; mais la reproduction est très mauvaise.
2) Cf. *supra*, pp. 136 sq.
3) Cf. *supra*, p. 148.
4) Cf. *Elurâ*, pl. XX, fig. 1 (Tin Thâl).
5) Cf. *supra*, p. 144.
6) Cf. *supra*, pp. 146 et 151.
7) *Elurâ*, p. 10 et pl. III, 1.
8) *Elurâ*, p. 13.
9) *Elurâ*, pp. 18-19.

dernière, décrite par Burgess comme tenant le flacon, le *triçûla* (1) et le rosaire, a été improprement désignée par lui comme *Dharma*, la Loi. Il semble que les déesses soient assises dans la même attitude qu'Avalokiteçvara. D'après Burgess, ce groupe serait répété à Do Thâl (2) — où Avalokiteçvara serait assis sur un trône-à-lions, et où les déesses seraient figurées les jambes étroitement croisées — et à Tin Thâl (3). Dans cette dernière grotte, se rencontre en outre un autre type de triade (4) : Avalokiteçvara, dans la même position que les précédents, est assisté à sa gauche de Târâ, reconnaissable au lotus bleu en forme de pinceau *(utpala)* qu'elle tient dans sa main gauche. Elle est également assise à l'indienne, la jambe droite pendante, le pied soutenu par un coussin de lotus. L'assistant de droite est plus difficilement reconnaissable, ses attributs étant aussi indistincts sur le dessin de Burgess que sur la photographie du Musée Guimet (5). Il s'agit d'un personnage obèse, assis à l'indienne, mais avec le genou droit relevé, et le pied posé sur le siège; ce personnage étant coiffé du *jatâmukuta* ne peut être Hayagrîva, dont la chevelure serait hérissée. Burgess assimile cette triade au *Triratna*, Avalokiteçvara étant *Samgha* (l'Église), et Târâ étant *Dharma* (la Loi). Mais l'assistant obèse n'a rien de commun avec le troisième élément du Triple Joyau, à savoir le Buddha. Pour notre part, nous sommes tentée de l'identifier à Kuvera, auquel conviendraient à la fois l'embonpoint et le *jatâmukuta*. Évidemment sa présence est inattendue, mais nous avons déjà rencontré à Ellorâ, grotte VI (6), une triade dont Kuvera occupe la place principale, l'assistant de droite étant Avalokiteçvara, et celui de gauche sans doute Mañjuçrî. Le Dr. Burgess signale à Viçvakarma (Ellorâ X) un groupe analogue à celui dont nous venons de parler (7), mais il ne le reproduit pas; si nous en jugeons par la photographie conservée au Musée Guimet (8), le personnage central n'y est pas Avalokiteçvara mais Mañjuçrî, reconnaissable à son lotus bleu *(utpala)*.

A Tin Thâl existe un ensemble en neuf compartiments, trois fois répété. Le Dr. Burgess a reproduit l'une de ces compositions, dont le Buddha occupe le centre, et il a cherché à mettre des noms sur les huits assistants (9). D'après son dessin, l'identification est assez difficile : on n'arrive guère à reconnaître que Mañjuçrî au-dessus du Buddha (il tient le lotus surmonté de l'épée); Vajrapâni à la gauche du Buddha (il tient le lotus bleu surmonté du foudre);

1) L'auteur a confondu deux attributs différents, quoique d'apparence analogue : le trident *(triçûla)* et le triple-bâton des ascètes *(tridanda)*. C'est ce dernier que tient Bhrkutî.
2) *Elurâ*, p. 13.
3) *Elurâ*, pp. 18-19.
4) *Elurâ*, p. 18 et pl. XVIII, fig. 3.
5) Pl. IV *b*.
6) *Elurâ*, pl. XIII, fig. 6. Cf. *supra*, p. 144.
7) *Elurâ*, pp. 10-11.
8) Arch. Ph. Gt. n° 14.331/6.
9) *Elurâ*, p. 16 et pl. XIX, fig. 6.

Avalokiteçvara à la droite du Buddha : il tient de la main gauche le lotus rose, la main droite étant posée sur le genou replié, alors que le genou gauche est relevé, le pied posé sur le siège. Cette attitude *(vâmârdhaparyanka)* est très rare chez Avalokiteçvara, qui demeure malgré tout reconnaissable au lotus rose *(padma)* et à la figurine de Buddha dans la coiffure.

Enfin, à Kanheri XXI (1), dans une grotte où, d'après Fergusson et Burgess, on rencontre une représentation des *Miracles d'Avalokiteçvara*, se trouve une image d'un type très répandu hors de l'Inde. L'exemplaire de Kanheri XXI est, jusqu'à présent, le seul que nous connaissions dans l'Inde propre : il s'agit d'Avalokiteçvara *Ekâdaçamukha*, c'est-à-dire à onze têtes. Celles-ci sont disposées d'une façon particulière : au-dessus de la tête principale s'étagent trois rangées de trois têtes que surmonte la onzième; le dessin de Burgess ne nous permet pas de juger si cette dernière est celle d'un Buddha (2).

Les textes tardifs ont cherché par toutes sortes de légendes à expliquer l'origine de cette représentation. Nous croyons, quant à nous, qu'elle pourrait simplement être une interprétation plastique littérale de l'épithète donnée à Avalokiteçvara par le titre du XXIV[e] chapitre du *Lotus*, chapitre où sont énumérées les *Miracles*, également figurés à Kanheri XXI. Cette épithète, *Samantamukha*, celui-qui-fait-face-à-tout, signifie entre autres qu'Avalokiteçvara regarde et voit partout à la fois, ce qui évoque également les quatre faces de Brahmâ tournées vers les quatre directions (3).

On a voulu voir, dans la représentation d'Avalokiteçvara à onze têtes, une influence çivaïte : les *dix* têtes évoqueraient les *dix* Rudra, qui sont Çiva (4), la onzième demeurerait celle d'Amitâbha. On a dit aussi que les *dix* têtes symboliseraient les *cinq* voies de la transmigration; mais la difficulté réside dans le fait que les Bouddhistes « du Nord », chez qui Avalokiteçvara *Ekâdaçamukha* est particulièrement populaire, croient à *six* voies de la transmigration. Waddell, qui a rappelé cette théorie, assimile d'autre part les *dix* têtes soit à une multiplication des *cinq* têtes originelles de Brahmâ, soit à une création par celui-ci de *dix* fils Prajâpati (5). Alors que M. Foucher écrit : « C'est ... à Rudra qu'il emprunte ses têtes superposées; mais, au lieu de se contenter de cinq, il renchérit du double et n'en a pas moins de dix, surmontées elles-mêmes de

1) *Cave-Temples*, p. 357, et pl. LV, 2.

2) Hors de l'Inde, les têtes sont le plus souvent disposées par trois rangées de trois, plus une tête grimaçante que surmonte enfin celle d'un B°. Au Japon cependant, elles sont parfois figurées par une couronne de dix têtes entourant la principale. (Cf. J. AUBOYER, *Les influences*... pl. 15). A Touen-houang (op. cit., pl. CLXXXV du vol. III, ou vol. VII, pl. CCCLXIII), nous rencontrons les dispositions suivantes : 3 + 5 + 2 + 1 ou 5 + 5 + 1. Au Ladakh enfin, A° peut être représenté avec une seule tête, et porter les autres sur son sceptre, qui devient ainsi une sorte de variante du *khatvânga* (Indication due à S. A. R. le Prince Pierre de Grèce.)

3) P. MUS, Cours I. A. A., avril-mai 1937.

4) H. KERN, *Histoire*..., II, § 171, n. 2.

5) L. A. WADDELL, *The Indian Buddhist Cult*...

celles de son Dhyâni-Buddha Amitâbha » (1), et il ajoute en note : « Nous différons d'avis sur ce point avec M. Waddell qui rapproche au contraire le type d'Avalokiteçvara de celui de Brahmâ... Nous ne voyons pas bien comment on peut faire dériver les onze têtes superposées d'Avalokiteçvara des quatre faces accolées du Brahmâ hindou. On sait en effet, que ce dernier est *caturânana* et de couleur rouge ; c'est Çiva qui est *pañcânana* et qui est blanc » (2).

Pour notre part, à la date qui nous intéresse, il ne nous paraîtrait pas plus étrange de faire dériver les *onze* têtes d'Avalokiteçvara des *quatre* têtes de Brahmâ que des *cinq* têtes de Çiva, le chiffre *onze* n'étant multiple ni de *quatre* ni de *cinq* (3). La présence d'une influence çivaïte à Kanheri s'expliquerait difficilement, alors que la transposition en pierre du titre de *Samantamukha*, dans un site où le XXIVe chapitre du *Lotus* avait déjà été illustré, ne pourrait étonner personne.

Cependant, l'*Ekâdaçamukha* de Kanheri, pourvu de quatre bras — dont une main droite brisée faisait sans doute le geste de faveur — tient dans ses autres mains trois attributs de Brahmâ : le rosaire à droite, le vase-à-eau et le lotus rose à gauche. Ces prérogatives brahmiques nous suggèrent une autre explication. Si nous en croyons J. Muir (4), on lit dans l'*Atharvaveda*, IV, 6, 1 : « le brâhmane naquit le premier, avec dix têtes et dix faces » ; et Muir rappelle que, dans le *Râmâyana*, le géant Râva*n*a est décrit à la fois comme appartenant à la caste brâhmanique, et pourvu de dix têtes (5). Si un brâhmane peut être figuré avec dix têtes, la représentation de Kanheri ne constituerait-elle pas simplement un corollaire de l'aspect brahmique d'Avalokiteçvara ? Afin d'éviter toute confusion avec Brahmâ dont le personnage porte déjà les attributs, on lui aurait en outre ajouté une onzième tête, celle d'un Buddha qui peut être Amitâbha. (6)

L'Avalokiteçvara *Ekadaçamukha* de Kanheri est le prototype des représentations analogues, extra-indiennes, qui ont généralement huit bras principaux. A ceux-ci s'ajouteront fréquemment « neuf-cent-quatre-vingt-douze autres bras », disposés en une gigantesque auréole tout autour du personnage, et justifiant son surnom de *Sâhasrabhuja* (à mille bras). Ces bras, dont chaque main portera dans la paume un œil (7), constitueront l'ultime expression plastique d'une notion impliquée déjà dans le nom d'*Avalokiteçvara*,

1) I. B. I., 1e ét. pp. 172-173.

2) Il existe des A° de couleur rouge : Padmanar*tt*eçvara II et III, Trailokyavaçamkara°, Raktalokeçvara I et II, et enfin, Vajradharma L° qui est à la fois blanc et rouge. Cf. *supra*, pp. 49-56.

3) En Indochine, il existerait des A° à huit têtes, ce qui pourrait passer pour un multiple des quatre têtes brahmiques.

4) *Original Sanskrit Texts*, I, p. 21.

5) Pour l'iconographie, voir *Civil. de l'O.*, II, fig. 160.

6) M. Louis Renou attire notre attention sur le fait que, dans le *Veda* (cf. *Vedic Index*, s.v. *Diç*), le chiffre 11 correspond à celui des directions de l'espace : points cardinaux, collatéraux, zénith, nadir et point fixe. Les onze têtes d'Avalokiteçvara exprimeraient donc d'un manière encore plus nette la notion de *samantamukha*.

7) Cf. *Les Grottes de Touen-houang*, II, pl. CXXVIII, ou III, pl. CXXXI, OU H. E. O., I, frontispice.

puis dans les épithètes *Samantamukha*, *Ekadaçamukha*; nous voulons parler de l'omniprésence du dieu qui voit tout, auquel rien n'échappe (1). C'est peut-être également en ce sens que l'on peut assimiler Avalokiteçvara à Çiva *drshti-guru*, maître de la vue (2).

V. Les représentations d'Avalokiteçvara dans l'art de l'Inde Orientale.

Alors que, dans le Mahârâsh*t*ra et les régions voisines, nous avons eu affaire, du VIe au VIIIe siècle, à un type d'Avalokiteçvara presque constant : costume très simple, coiffure en *jatâmukuta* sans ornements, parures peu nombreuses, l'iconographie de l'Inde Orientale lui donne, dès avant cette date (3), un aspect sensiblement différent.

Le costume demeure cependant à peu près le même : *paridhâna* atteignant les chevilles, retenu à la taille soit par un cordon (4), soit par une ceinture orfévrie (5); l'écharpe de hanches se nous de préférence à droite pour soutenir la main qui fait le geste de faveur *(vara-mudrâ)*. La coiffure est également le *jatâmukuta*, mais moins haut et plus élaboré.

Cependant, dès le Ve siècle, le bodhisattva est représenté paré : à Nâlandâ comme à Sârnâth, il porte un collier ou un rang de perles, des brassards, des bracelets, des pendants d'oreilles, le cordon brâhmanique, voire une ceinture d'orfévrerie. Une tête Gupta du Musée de Sârnâth a même le front ceint d'un diadème dont le motif central en volute s'agrémente d'une pendeloque (6).

Comme son contemporain du Mahârâsh*t*ra, l'Avalokiteçvara Gupta du Magadha tient de la main gauche le lotus épanoui *(padma)*. Mais, au Mahârâsh*t*ra, nous l'avons habituellement vu *baisser* la main gauche pour tenir le lotus, alors que la main droite *s'élevait* pour rassurer ou pour montrer le rosaire; tandis que, dans le Nord-Est, nous le voyons *lever* la main gauche pour tenir le lotus, alors que la main droite *se baisse* dans le geste de faveur.

Enfin, nous n'avons pas au Magadha de temples rupestres. Pour cette raison, croyons-nous, nous ne trouvons pas dans cette région de grandes compositions à nombreux personnages telles que les *Miracles d'Avalokiteçvara*.

De l'époque Gupta, nous avons pu étudier deux images : l'une qui est une stèle, en parfait état de conservation, où Avalokiteçvara est représenté seul (7); l'autre qui est une ronde-bosse endommagée — le bras droit manque, mais les doigts sont visibles sur le nœud de l'écharpe; le lotus est brisé, mais un morceau de tige subsiste

1) Cf. *supra*, pp. 79-80.
2) Cf. *supra*, p. 115.
3) D'après les caractères de l'inscription de l'A° Gupta B (d) I du Musée de Sârnâth, celui-ci est attribué au Ve siècle.
4) A. S. I., AR. 1930-1934, p. 134 et n., pl. LXVIII *a* (Nâlandâ).
5) *Catal. Sârnâth*, n° B (d) 1.
6) Pl. XXIV *a*.
7) Pl. VIII *a* (Nâlandâ).

dans la main gauche — où Avalokiteçvara est accompagné à ses pieds, à droite, de deux orants squelettiques (1). Ce sont les revenants faméliques *(preta)* recueillant le nectar qui coule de ses doigts (2). Si les images d'Avalokiteçvara Gupta de Sârnâth portent dans leur coiffure un Buddha méditant (3), tel n'est pas le cas de celui de Nâlandâ : le Buddha de sa coiffure prend en effet la terre à témoin (4).

Nous savons par Hiuan-tsang qu'au VIIe siècle, Avalokiteçvara était aussi représenté au Magadha comme *assistant* du Buddha (5), et comme *gardien-de-porte* de temple (6). Aucune représentation de ces types ne nous est parvenue. Seule, la stèle de Nâlandâ est peut-être une des images que vit le pèlerin chinois. Elle a été trouvée dans un petit sanctuaire isolé, au Nord du *caitya* n° 12; et Hiuan-tsang parle d'une « statue » de *Kouan tseu t'sai* qu'il a vue eu milieu d'un *vihâra*, au Nord de tout un groupe de temples et de *stûpa* (7).

Ces représentations magadhiennes, d'époque Gupta, nous offrent déjà une forme précise et déterminée d'Avalokiteçvara humain (c'est-à-dire à deux bras), la main droite faisant le geste de faveur, la main gauche tenant le lotus; c'est la forme qui sera plus tard décrite et popularisée par un *sâdhana*, sous le nom de *Lokanâtha*, souverain du monde (8). Rappelons à ce propos que le Ms. Add. 1643, le plus ancien des manucsrits à miniatures étudiés par M. Foucher (9) donne ce nom entre autres à l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon, *Kâpotaparvate Lokanâtha*, qui passe pour celui que vit Hiuan-tsang. Conformément à ce que dit le pèlerin, l'enlumineur l'a représenté tenant le lotus à la main; en outre, il a donné à la main droite le geste de faveur, ce qui serait vraisemblable pour un Avalokiteçvara Gupta du VIIe siècle dans le Nord-Est de l'Inde.

Cependant, le *sâdhana* de Lokanâtha enjoindra plus tard la présence d'assistants, généralement au nombre de deux : Târâ et Hayagrîva (10). A l'époque Gupta, l'iconographie n'est pas encore fixée. L'Avalokiteçvara de Nâlandâ est représenté seul; celui de Sârnâth est accompagné de deux *preta*.

De la période suivante, il existe à Sârnâth une image d'Avalokiteçvara; il porte devant sa coiffure un Buddha méditant, qui est encadré d'une bande de perlages. Cet Avalokiteçvara est assisté, à ses pieds à droite, d'une orante au *facies* négroïde que rien ne nous autorise à identifier comme une forme de Târâ (11).

1) Pl. VIII *b* (Sârnâth).
2) Cf. *supra*, pp. 40-51.
3) A. S. I., AR. 1921-1922, pl. XXI *a*.
4) Pl. VIII *a*
5) *Mém. Contr. Occid*, I, pp. 439 sqq.
6) *Mém. Contr. Occid.*, I, p. 465.
7) *Mém. Contr. Occid.*, II, pp. 48 sqq.
8) Cf. *supra*, p. 52.
9) I. B. I., 1e ét. p. 189, min. 1-4.
10) Cf. *supra*, p. 52.
11) N° B (*b*) 9 du *Catal.* Cf. A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*.

Un Avalokiteçvara post-Gupta de Nâlandâ nous offre l'exemple d'une étape dans l'évolution du type : c'est un Lokanâtha debout, daté par Mme Kramrisch du début du VIIIe siècle (1). Son costume ses parures, son geste de faveur, la manière dont il tient son lotus, le rapprochent de l'Avalokiteçvara Gupta de Sârnâth. Mais son *jatâmukuta* est orné d'une réduction de stèle devant laquelle se détache un Buddha enseignant (2). Son nimbe, très grand, est décoré en outre de trois autres figurines de Buddha, assis à l'indienne sur des lotus. Celui du centre est en méditation. et ceux qui l'encadrent font, l'un le geste de faveur, l'autre le geste de prise à témoin de la terre. Enfin, aux pieds d'Avalokiteçvara, se trouvent deux assistantes à deux bras. Celle de droite fait de la main droite le geste de faveur et semble tenir une fleur de la main gauche; celle de gauche lève la main droite en un geste de salut ou d'adoration *(namaskâra-mudrâ)*, et fait de la main gauche le geste de faveur (3). Mme Kramrisch croit voir dans ces assistantes un type ancien de Târâ et de Bh*r*kuṭî. Cela ne nous paraît pas impossible, leurs places respectives étant déjà celles qui deviendront canoniques; Târâ sera fréquemment représentée faisant le geste de faveur; et nous verrons souvent Bh*r*kuṭî faire ce salut que certains *sâdhana* préconiseront pour elle (4). Mais, nous le répétons, ce n'est encore ici qu'une ébauche, car l'iconographie nous montrera ensuite constamment Bh*r*kutî à quatre bras, tandis que Târâ n'en aura jamais plus de deux.

Au VIIIe siècle, l'art bouddhique de l'Inde Orientale offre encore une certaine diversité : iconographie et matériaux diffèrent dans l'Orissa et dans le Magadha.

Dans l'Orissa, nous avons affaire en général à de gigantesques stèles, de près de deux mètres de haut, qui sont habituellement taillées dans un gneiss à grenats. Nous rencontrons aussi des images de divinités qui remplissaient peut-être l'office de *gardiens-de-portes* de temples construits, car c'est à ce titre qu'elles ont été remployées à une date ultérieure.

Dans l'empire du Magadha (Bihar et Bengale), il s'agit de stèles beaucoup plus petites, en pierre de diverses sortes, de statuettes en bronze, et de quelques terres-cuites. Les dynasties royales qui règnent dans ces régions acquérant peu à peu la prépondérance sur leurs voisins, leur art officiel prédomine au point que les sculptures de l'Orissa ne sont plus, à partir du Xe siècle, que des imitations de celles du Magadha.

1) St. KRAMRISCH, *Indian Sculpture*, p. 183, pl. XXXII, fig. 81.
2) Cf. *supra*, p. 141 n. 3.
3) La reproduction étant assez médiocre, il est difficile de distinguer la m. g. de l'assistante de g. Il est possible qu'elle tienne le vase-à-eau *(kamandalu)*, attribut coutumier de Bh*r*kuṭî, ce qui serait un argument de plus en faveur de l'identification proposée par Mme KRAMRISCH.
4) BHATTACHARYYA, p. 37 : le geste est le même pour l'une des m. d. de Bh*r*kuṭî et pour la m. d. de Hayagrîva : « *dakshinakarena vandanâbhinayî* ». Dans le glossaire de son ouvrage, pp. 189 sqq. M. BH. décrit ce geste sous le nom de *namaskâra-mudrâ*.

Nous étudierons donc successivement l'art des VIIIe-IXe siècles dans l'Orissa; puis l'évolution de l'art du Magadha du VIIIe au XIIe siècle, art auquel se rattachent les images bouddhiques des Xe-XIIe siècles trouvées en Orissa.

A. Avalokiteçvara dans l'art des VIIIe-IXe *siècles en Orissa.*

Dans son article intitulé *Exploration in Orissa* (1); le Rai Bahadur Ramaprasad Chanda parle d'une image colossale, de style Gupta tardif (late Gupta), qui représenterait « Padmapâni », et qui se trouverait dans les terres de l'officier subdivisionnaire à Jajpur. Cette pièce, en khondalite décomposée, sans pieds ni base, mesurerait encore près de cinq mètres de haut (2). L'auteur lui assigne comme date le VIIe siècle (3); il ajoute que, par la position des genoux, on peut voir que le poids du corps reposait sur la jambe droite. Le Rai Bahadur rapproche de cette statue une stèle, représentant également Avalokiteçvara — à quatre bras, cette fois — qu'il a trouvée sur le Ratnagiri et qui a la même attitude; elle mesure environ 1 m. 80 sur 1 m. 10 (4). Il ajoute que cette position des jambes est caractéristique de l'art Gupta, mais que le modelé très sommaire de ces œuvres prouve que ce sont des copies d'ateliers postérieures aux modèles. L'auteur ne reproduit aucune de ces deux sculptures, mais le Musée Guimet possède une photographie de la stèle du Ratnagiri (5). L'examen de celle-ci prouve jusqu'à l'évidence les rapports de cette stèle avec les sculptures du Naltigiri et de l'Udayagiri; celles-ci ne sont cependant pas antérieures aux VIIIe-IXe siècles.

Le Rai Bahadur a donc visité les ruines bouddhiques se trouvant sur les trois éminences principales de la chaîne d'Assia (district de Cuttack, Orissa) : le Naltigiri (appelé aussi Nalatigiri, Lalitagiri ou Lalitgiri), l'Udayagiri et le Ratnagiri.

Sur le Naltigiri, il signale, entre autres, deux images d'Avalokiteçvara, l'une employée comme *gardien-de-porte* de gauche d'un temple moderne à l'air libre (6), l'autre sur une stèle faisant partie d'une série de sculptures entourant le temple de Gar*h* Vâsuli (7). Comme ceux du Mahârâsh*t*ra, l'Avalokiteçvara *dvârapâla* est accompagné de deux génies volants et de deux assistants. Il est à gauche de la porte, mais, étant donné qu'il s'agit d'un remploi, nous ignorons son emplacement originel. Il porte toutes les parures, et il a les deux mains baissées, la droite en *vara-mudrâ* (geste de faveur), la gauche tenant la tige du lotus rose *(padma)*. Quant à l'autre image que le Rai Bahadur appelle Avalokiteçvara, nous sommes obligée d'observer à son égard de grandes réserves : la

1) Mem. A. S. I., n° 44, p. 2.
2) « 16 ft ».
3) Op. cit., p. 5.
4) Op. cit. p. 6.
5) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22.
6) P. 9. et pl. II, fig. 4.
7) P. 9, et pl. II, fig. 5.

fleur que tenait la main gauche est brisée, et il n'y a pas, dans la coiffure, de figurine de Buddha. Le geste de faveur, fait par la main droite, étant commun aux images de Maitreya (1), de Mañjuçrî (2), d'Avalokiteçvara (3) et de Vajrapâ*n*i (4), nous ne pouvons accepter ici l'identification de l'auteur. Celui-ci a également considéré comme « Padmapâ*n*i », donc vraisemblablement Avalokiteçvara, une autre sculpture, provenant aussi du Naltigiri (5) et se trouvant alors à Kendrapara. Le personnage ne peut être que Mañjuçrî, car il tient de la main gauche le lotus bleu en forme de pinceau *(utpala)*, surmonté de l'épée *(kha*d*ga)* en laquelle le Rai Bahadur voit à tort un aiguillon (goad).

Sur l'Udayagiri, l'auteur a vu deux stèles inscrites représentant Avalokiteçvara, l'une avec deux bras, l'autre avec quatre bras. Il rapproche de ces deux pièces un Avalokiteçvara à quatre bras qui se trouvait alors dans la collection Beames, à Cuttack, sculpture qui provenait également de l'Udayagiri, et qu'il ne reproduit pas (6). Peut-être s'agit-il de celle dont le Musée Guimet possède la photographie sous le n° 16612/23.

Sur le Ratnagiri, le Rai Bahadur affirme n'avoir rencontré qu'une stèle de cette date, représentant Avalokiteçvara à deux bras. Nous devons cependant y joindre l'Avalokiteçvara à quatre bras, considéré par l'auteur comme plus ancien (7), avec raison d'ailleurs, mais dont le style est très voisin de ceux de l'Udayagiri.

De même que nous l'avions déjà constaté pour la plupart des Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra, tous ces Avalokiteçvara de l'Orissa sont représentés debout (8). Tous sont hanchés et vêtus d'un *paridhâna* long, mais très collant et qui laisse percevoir les formes; ils sont parés, et portent le cordon brâhmanique. Le *jatâmuku*t*a* offre la particularité d'être ceint d'un bandeau de perlage orné d'un haut fleuron central; ce fleuron contient habituellement à sa partie supérieure une figurine de Buddha méditant; celui-ci se superpose parfois à un motif composé d'une tête de monstre *(kâla)* vu de face, et de deux têtes de *makara* divergents (9). Ce dernier motif peut être répété sur les brassards (9). Parfois aussi, la tête de *kâla* faisant défaut, il ne reste que les *makara* divergents (10). L'étude de la coiffure des Avalokiteçvara de l'Udayagiri nous permet de rattacher sans hésitation à cette série d'images la tête en gneiss à grenats trouvée au Naltigiri, et actuellement au Musée Guimet (10). La ressemblance de ce frag-

1) *Expl. Orissa*, Pl. II, fig. 1.
2) *Op. cit.* Pl. VI, fig. 1.
3) *Op. cit.* Pl. III, fig. 1.
4) *Op. cit.* Pl. VI, fig. 3.
5) *Op. cit.* p. 13, pl. VI, fig. 1.
6) *Op. cit.* p. 11.
7) *Op. cit.* p. 6. Cf. Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22.
8) Ceux que l'auteur a vus dans la position assise sont tous d'époque plus tardive.
9) Pl. VI, et XXIV *c*.
10) Musée Guimet, n° 17.839. Pl. VII et XXIV *d*.

ment avec une des stèles de l'Udayagiri est frappante. Nous estimons donc pouvoir substituer l'identification précise « Tête d'Avalokiteçvara » à l'expression un peu vague « Tête de bodhisattva » indiquée jusqu'ici.

Les attributs des Avalokiteçvara de l'Orissa sont : le lotus rose à longue tige et à fleur épanouie *(padma)*, toujours tenu dans la main gauche principale; le vase-à-eau *(kamandalu)*, tenu dans la deuxième main gauche (1); le nœud coulant *(pâça)*, tenu tantôt dans la deuxième main droite (2), tantôt dans la deuxième main gauche (3); le rosaire *(akshamâlâ)*, tenu dans la deuxième main droite (4). Le geste de la main droite principale est toujours le geste de faveur *(vara-mudrâ)*.

Les assistants sont : les deux orants squelettiques *(preta)* (5); Târâ, reconnaissable à son lotus bleu *(utpala)* (6); Bhrkutî à quatre bras (7), dont les attributs comprennent le rosaire et le vase-à-eau. On trouve parfois aussi, au sommet de la stèle, deux déesses, l'une à deux, l'autre à quatre bras (8) : ce seraient Vilokinî et Bhûrinî (9). Enfin, nous voyons apparaître un personnage nouveau pour nous, le nain grimaçant Hayagrîva (10), au ventre proéminent, aux cheveux hérissés, aux crocs saillants, aux yeux exorbités; il a généralement quatre bras, ce que nous rencontrerons rarement ailleurs; les bras principaux sont croisés sur la poitrine; la deuxième main droite est levée, soit dans le geste de salut *(namaskâra-mudrâ)* (11), soit dans le geste de menace *(tarjanî-mudrâ)* (12); la deuxième main gauche s'appuie sur le bâton (11), ou le brandit (12).

La stèle peut comporter des génies volants au sommet, et des orants à la base (13). Elle peut aussi être ornée à sa partie supérieure d'une rangée de sept ou de neuf Buddha, assis à l'indienne et faisant des gestes divers (14). Il arrive enfin qu'Avalokiteçvara se détache sur un fond décoré d'un paysage montagneux et boisé, avec divers personnages et animaux (15). Il s'agit évidemment de sa résidence favorite, la montagne Potala (16).

Nous croyons pouvoir rattacher à ce groupe d'images d'Avalokiteçvara une stèle très curieuse, en gneiss à grenats, reproduite

1) Cf. pl. VI, et comparer Arch. Ph. Gt. nº 16.612/23.
2) Arch. Ph. Gt. nº 16.612/23.
3) Arch. Ph. Gt. nº 16.612/22.
4) Pl. VI.
5) *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 1.
6) Pl. VI. Arch. Ph. Gt. nº 16.612/22.
7) Arch. Ph. Gt. nº 16.612/22.
8) Pl. VI. Arch. Ph. Gt. nº 16.612/22 et 23.
9) Voir St. Kramrisch, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 23. *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 1.
10) Pl. VI.
11) Pl. VI.
12) *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 1.
13) *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 1.
14) Pl. VI. Arch. Ph. Gt. nº 16.612/23.
15) Pl. VI.
16) Cf. *infra*, pp. 291-296.

par Banerji dans son *History of Orissa* (1). Le personnage représenté a quatre bras; il offre un compromis entre Avalokiteçvara et Vishnu, auquel il emprunte d'une part la conque *(çankha)* tenue par sa deuxième main droite, et d'autre part le geste fait par sa deuxième main gauche, qui se pose sur la tête de l'assistant (2), en l'espèce Hayagrîva. Ce dernier, monté sur un rocher, est reconnaissable à sa silhouette obèse et à sa massue, bien que sa main droite tienne un lotus. Târâ lui fait pendant : elle a les mains jointes *(añjali-mudrâ)*, la tige du lotus bleu *(utpala)* étant passée dans son bras gauche. Le personnage principal, debout, offre par ailleurs les caractéristiques d'Avalokiteçvara : main droite tenant le rosaire *(akshamâlâ)*, main gauche tenant le lotus rose épanoui *(padma)*; mais ce dernier est *dans* le vase-à-eau *(kamandalu)*, ce qui est extrêmement rare (3). Le personnage porte des parures nombreuses, le cordon brâhmanique, le *jatâmukuta* ceint d'un diadème avec une figurine de Buddha endommagée, dans le fleuron central. Son vêtement est le *paridhâna* long.

***

En résumé, l'art des VIIIe-IXe siècles dans l'Orissa nous apporte, outre des représentations d'Avalokiteçvara de types déjà connus (4), d'autres images, dont nous ne rencontrerons nulle part ailleurs d'équivalent, ni dans l'art contemporain, ni dans l'art postérieur : nous voulons parler des Avalokiteçvara à quatre bras, dont une main tient le nœud coulant ou lacet *(pâça)*.

***

B. *Avalokiteçvara dans les arts Pâla et Sena, du VIIIe au XIIe siècle.*

Nous proposant de revenir, dans la cinquième partie de ce travail, sur les particularités du style, des vêtements, de la coiffure, et des parures d'Avalokiteçvara, nous exposerons ici, brièvement, l'évolution de ses images dans les arts Pâla et Sena du Bihar et du Bengale, d'après l'ouvrage de R. D. Banerji (5).

Celui-ci constate, aux VIIIe et IXe siècles, lors de l'épanouissement de la dynastie Pâla, un type anatomique simple, aux formes assez larges, et, somme toute, plutôt naturaliste, malgré la multiplication des bras (6). Vers la fin du IXe et le début du Xe siècle, la dynastie décline; à sa suite, l'art se dessèche, devient

1) Vol. II, face p. 400, 3e pl. fig. 2. Arch. Ph. Gt. n° 16.612/24.
2) Pour le geste des mains inférieures de Vishnu, comparer, p. ex. BANERJI, pl. XI *a*, XXXVIII *a* et *c*, LXVIII *a*.
3) Cf. *infra*, p. 267.
4) *Lokanâtha* et *Mahâkaruna*, dont nous verrons la description détaillée au chapitre suivant. Cf. *infra*, pp. 170-176 ssq.
5) *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*, que nous désignons simplement par : BANERJI.
6) Pl. IX.

plus froid et plus conventionnel. Nous avons alors des Avalokiteçvara soumis à la loi dite de frontalité, le corps étant démesurément allongé par rapport à la tête très petite (1). Dans le courant du xe siècle, nous assistons à une renaissance à la fois de la dynastie et du style : les personnages reprennent des proportions plus humaines, mais les corps s'amincissent et s'assouplissent (2), sans tomber encore dans les excès auxquels nous assisterons sous les derniers Pâla et sous les Sena (xie-xiie siècles). Les Avalokiteçvara auront alors une taille anormalement fine, et des attitudes empreintes d'affectation et de mièvrerie; en outre, les sculpteurs sacrifieront au souci du détail, et ciselleront les coiffures et les parures avec une minutie dont souffrira l'ensemble, qui n'aura plus aucun naturel, mais conservera cependant un grand charme (3).

Pour simplifier notre terminologie, nous désignerons désormais ces quatre phases par les termes suivants :

Première période (correspondant aux viiie-ixe siècles).

Déclin passager (correspondant à la fin du ixe et au début du xe siècle).

Renaissance (correspondant à la fin du xe siècle).

Dernière période (correspondant aux xie et xiie siècles).

L'examen des sculptures de l'art Pâla-Sena nous a permis diverses observations préalables :

1° Malgré la présence de nombreux Avalokiteçvara à bras multiples, les formes humaines conservent la prépondérance.

2° Les représentations debout prédominent avant le déclin passager; à partir de la renaissance, elles sont peu à peu supplantées par les représentations assises; celles-ci ont rarement les jambes étroitement croisées *(vajraparyanka)* ou repliées *(sattvaparyanka)*, mais se présentent généralement avec la jambe droite pendante *(lalitâsana)*, et parfois dans l'attitude de l'aisance royale *(mahârâjalîlâsana)*.

3° Les formes à six bras, nombreuses au cours de la première période, disparaissent ensuite, devant la plus grande vogue des formes à quatre bras; il y a peu de formes à douze et à seize bras: elles appartiennent à la décadence.

4° Pendant la première période, à l'exception des représentations de Lokanâtha, nous n'avons peut-être que trois images auxquelles nous puissions donner des noms précis (4) d'après des *sâdhana*, beaucoup plus tardifs cependant. A partir de la renaissance, nous rencontrons trois types nouveaux dont le nom et la description sont fournis par les *sâdhana* (5). Mais du commencement à la fin du style, nous avons de nombreuses images sans autre nom qu'Avalokiteçvara, que Banerji remplace indiffé-

1) Pl. X *a*.
2) Pl. XII *a*.
3) Pl. XV.
4) Sugatisa*m*darçana L°, Raktalokeçvara II, Vajradharma L°.
5) Sha*d*akshari L°, Si*m*hanâda L°, Khasarpana L°.

remment par Lokanâtha. D'autre part, l'art Pâla-Sena nous fournit peu de représentations correspondant aux *sâdhana* (1).

5° L'art Pâla-Sena ne comporte aucune représentation monstrueuse ou terrible d'Avalokiteçvara, qui puisse être influencée par le Çivaïsme.

Les diverses formes d'Avalokiteçvara sont accompagnées d'assistants, parmi lesquels nous retrouvons des personnages déjà rencontrés :

Târa *(la Sauveuse)* se place généralement à la droite d'Avalokiteçvara. Elle porte habituellement une coiffure basse, sorte de couronne (2), et elle tient le lotus bleu *(utpala)*.

Bh*r*ku*t*î *(celle qui fronce les sourcils)* est fréquemment à gauche. Elle est coiffée du *jatâmukuta* qui peut contenir une réduction d'édifice sacré (3).

Hayagrîva *(celui qui a un cou de cheval)* est reconnaissable à sa silhouette massive et tassée, à ses cheveux hérissés, à ses yeux exorbités, à ses crocs apparents; il a généralement deux mains.

Le démon squelettique *(preta)* est désormais unique. Il est représenté avec un ventre énorme et un museau effilé illustrant son nom de Sûcîmukha *(celui dont la face a la forme d'une aiguille)*.

Beaucoup plus rarement, et surtout avec la forme Khasarpa*n*a, donc à la dernière période, nous voyons apparaître Sudhanakumâra *(le prince merveilleux)*, représenté coiffé d'un *mukuta* conique, les mains jointes *(añjali-mudrâ)*, et portant le livre *(pustaka)* sous le bras gauche.

Les Avalokiteçvara de forme humaine, et — parfois — certains Avalokiteçvara aux bras multiples, peuvent être assistés d'un ou de plusieurs Buddha, hormis celui de la coiffure. A partir de la renaissance, les Buddha sont fréquemment représentés au sommet de la stèle. Ils sont alors au nombre de cinq, et figurent les cinq Jina des cinq points cardinaux. Ils sont assis sur des lotus, et on peut les reconnaître à leur geste. Ce sont :

Vairocana, Jina du Centre (geste d'enseignement).
Amitâbha, Jina de l'Ouest (geste de méditation).
Akshobhya, Jina de l'Est (geste de prise à témoin de la terre).
Ratnasa*m*bhava, Jina du Sud (geste de faveur).
Amoghasiddhi, Jina du Nord (geste qui rassure).

Nous donnons ci-après les tableaux des attributs et des gestes des principaux assistants : Târâ, Bh*r*ku*t*î et Hayagrîva. Il nous suffira ensuite de mentionner leur présence à mesure que nous les rencontrerons.

1) Cf. *supra*, pp. 49-56. Nous n'avons pas d'images de Hâlâhala L°, Padmanar*tt*eçvara, Harihariharivahâna L°, Trailokyavaça*m*kara L°, Raktalokeçvara I, Mâyâjâlakrama°, etc

2) Parmi les rares exceptions, citons la Târâ du groupe Khasarpa*n*a du British Museum. pl. XV. Sa coiffure est surmontée d'un haut ornement pointu, évidemment inspiré de ceux que portent les images de Khadirava*n*î T° qui, comme Khasarpa*n*a, doit résider sur le Potala.

3) Cf. *supra*, p. 51, n. 9. Pour l'illustration, cf. pl. XV (groupe Khasarpa*n*a du British Museum).

Târâ.

Origine de la pièce	Main droite.	Main gauche.
I. M. N° N.S. 76 (1)	*abhaya-mudrâ*	lotus bleu (baissée).
» » 3860	*añjali-mudrâ*	» » (dans le bras).
» » 3807	*abhaya-mudrâ*	» » (baissée).
» » 3796	*vara-mudrâ*	» » (levée).
» » 4473	joyau (?)	» » (baissée).
» » 5859	*abhaya-mudrâ*	» » (baissée).
» » 3794	» »	indistinct.
» » B.G. 54	*vara-mudrâ*	lotus bleu (levée).
» » N.S. 2076	à la ceinture	» » (levée).
» » 3423 (2)	*abhaya-mudrâ*	» » (baissée).
» » Lakshmisarai (3)	*añjali-mudrâ*	» » (dans le bras).
Vikrampur (Khasarpa*na*) (4)	*abhaya-mudrâ*	» » (levée).
Brit. Mus. (Khasarpa*na*) (5)	» »	» » (baissée).
» » (Lokanâtha) (6)	*añjali-mudrâ*	» » (dans le bras).
Nâlandâ (Lokanâtha) (7)	*abhaya-mudrâ*	» » (baissée).
» (Mahâkaru*na*) (8)	*vara-mudrâ*	» » (levée).
Sârnâth B (*d*) 17 (9)	*vitarka-mudrâ* (?)	» »
Waddell (10) (Mahâkaru*na*)	*abhaya-mudrâ*	» »
» (Amoghârcanama*n*ya°)	» »	» »

1) BANERJI, pl. V *b*, VIII *a*, *b* et *d*, XI *c*, XV *d*, XVII *c*, XXXIII *b*, XXXIV *a*.
2) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXXXI *b*.
3) A. S. I. AR. 1925-1926, pl. LX *d*.
4) BANERJI, pl. XXXIX *d*.
5) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/30.
6) R. CHANDA, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.
7) A. S. I. AR. 1917-1918, pl. XIV *c*.
8) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXXXVIII *a*.
9) A. S. I. AR. 1906-1907, pl. XIX 8.
10) Cette stèle et la suivante sont reproduites dans l'article de L. A. WADDELL, *The Indian buddhist cult....* pl. II *a* et *c*.

Bhrkutî.

Origine de la pièce	2e m. dr.	1re m. dr.		1re m. g.	2e m. g.
I. M. No N.S. 76 (1)	indistinct.		*añjali-mudrâ*		indistinct.
» » 3860	»		» »		triple-bâton (?)
» » 3807	*namaskâra-mudrâ*		» »		vase-à-eau.
» » 3796	brisée	*vara-mudrâ*		brisée	triple-bâton.
» » 4473	*namaskâra-mudrâ*	» »		?	triple-bâton.
» » 5859	*vara-mudrâ*		*añjali-mudrâ*		vase-à-eau.
» » 3794	*namaskâra-mudrâ*	*abhaya-mudrâ*		sur le genou	triple-bâton.
» » B.G. 54	?	» »		?	?
» » N.S. 2076	?	*vara-mudrâ*		vase-à-eau	rosaire. ?
» » 3423 (2)	*namaskâra-mudrâ?*	*abhaya-mudrâ*		»	triple-bâton.
» » Lakshmisarai (3)	*namaskâra-mudrâ*		*añjali-mudrâ*		vase-à-eau.
Vikrampur (Khasarpa*n*a) (4)	» »	*abhaya-mudrâ*		triple bâton	»
Brit. Mus. (Khasarpa*n*a) (5)	» »		*añjali-mudrâ*	(triple-bâton dans le bras)	»
					»
» » (Lokanâtha) (6)	rosaire		*añjali-mudrâ*		»
Nâlandâ (Lokanâtha) (7)	*vara-mudrâ*		» »		?
» (Mahâkaru*n*a) (8)	rosaire	*vara-mudrâ*		vase-à-eau	triple-bâton.
Sârnâth B (*d*) 17 (9)	?	*namaskâra-mudrâ*		»	?
Waddell (10) (Mahâkaru*n*a)	rosaire		*añjali-mudrâ*		vase-à-eau.
» (Amoghârcanama*n*yaº)	*namaskâra-mudrâ*		» »		»

(*) Pour les appels de notes se reporter à la page 165.

Hayagrîva.

Origine de la pièce	Main droite.	Main gauche.
I. M. N° N.S. 76 (1)	*namaskâra-mudrâ*	appuyée sur le bâton.
» » 3807	» »	» »
» » 4473	les deux mains appuyées sur le bâton.	
» » 3962	*abhaya-mudrâ*	appuyée sur le bâton.
» » Kr. 7	appuyée sur le bâton	sur la hanche.
» » 3804	?	appuyée sur le bâton.
» » B.G. 54	les deux mains appuyées sur le bâton.	
» » N.S. 2076	*abhaya-mudrâ*	appuyée sur le bâton.
» » 3423 (2)	» »	» » »
» » Lakshmisa-rai (3)	*namaskâra-mudrâ*	» » »
Vikrampur (Khasarpa*n*a) (4)	*abhaya-mudrâ*	» » »
Brit. Mus. (Khasarpa*n*a) (5)	*namaskâra-mudrâ*	» » »
Nâlandâ (Lokanâtha) (6)	tient le bâton en l'air	?
Sârnâth B (*d*) 17 (7)	*namaskâra-mudrâ*	appuyée sur le bâton.
Waddell (Amoghârca-nama*n*ya°) (8)	» »	» » »

Nâlandâ (ronde-bosse) (9)

2e m. d.	1re m. d.	1re m. g.	2e m. g.
vara-mudrâ	lotus	tient l'épée en l'air	appuyée sur le bâton.

1) BANERJI, pl. V *b*, VIII *b*, XI *c*, XII *a*, XIII *c*, XXXIII *a* et *b*, XXXIV *a*.
2) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXXXI *b*.
3) A. S. I. AR. 1925-1926, pl. LX *d*.
4) BANERJI, pl. XXXIX *d*.
5) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/30.
6) A. S. I. AR. 1917-1918, pl. XIV *c*.
7) A. S. I. AR. 1906-1907, pl. XIX 8.
8) L. A. WADDELL, art. cit. pl. II *c*.
9) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

Pour simplifier notre exposé, il nous semble préférable d'examiner successivement les diverses formes d'Avalokiteçvara, plutôt que l'évolution du style des images. Afin d'observer cependant un ordre relativement chronologique, nous verrons d'abord les Avalokiteçvara à six bras, surtout en faveur pendant la première période; puis les Avalokiteçvara à quatre bras, plus fréquents à partir du déclin passager et de la renaissance; ensuite les Avalokiteçvara à deux bras, ces derniers s'étendant sur toute la durée du style. Enfin, nous mentionnerons pour terminer les Avalokiteçvara à douze et à seize bras.

Formes d'Avalokiteçvara à six bras.

Ces formes sont de plusieurs types. Nous en connaissons six images dont cinq sont debout et une est assise. Les deux premières sont presque identiques, l'une étant conservée à l'Indian Museum (1), l'autre au Queen's College de Bénarès (2). Nous proposons de les appeler *Amoghapâça* (celui dont le lacet est infaillible), ce titre, fréquent pour les représentations d'Avalokiteçvara hors de l'Inde, étant justifié par la présence du lacet ou nœud coulant *(pâça)* dans l'une des mains gauches; les deux autres tiennent respectivement le lotus rose épanoui *(padma)* et le vase-à-eau *(kamandalu)*. Les mains droites nous montrent le rosaire *(akshamâlâ)* et le joyau *(ratna)*, la troisième faisant le geste de faveur *(varamudrâ)*.

Une image sans numéro (3) de l'Indian Museum a le même geste et les mêmes attributs à droite, mais, si deux mains gauches tiennent le lotus et le vase-à-eau, la troisième porte le livre *(pustaka)*.

La stèle n° 3796 de l'Indian Museum (4) paraît illustrer le *sâdhana* plus tardif de *Sugatisamdarçana Lokeçvara*. Voici ce que dira le texte (5), dont Mme Kramrisch a déjà rapproché cette image (6) :

« Que le conjurateur se conçoive comme Bha*tt*âraka-Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara, de couleur blanche, à six bras; dans les mains droites, il montre le geste de faveur et de non-crainte, et le rosaire; dans les mains gauches (il tient) le lotus, le vase-à-eau et le triple-bâton; (il est) revêtu d'ornements et de joyaux, porte le cordon sacré, et est coiffé du chignon en tiare; il se tient sur la lune qui est sur le lotus; son aspect est bénin (7) ».

1) Pl. IX *b*.
2) Pl. IX *a*. Cf. aussi BHATTACHARYYA, *Identification of Avalokiteçvara images*... D'après cet article, la stèle serait au Musée de Sârnâth, mais nous n'en avons pas trouvé trace dans la catalogue, qui date de 1914.
3) Pl. IX *c*.
4) Pl. IX *d*.
5) *Sâdhanamâlâ*, p. 88.
6) *Pâla and Sena Sculpture*, Rûpam n° 40, fig. 23.
7) *Saumyarûpa*. L'expression, qui existe dans la *Sâdhanamâlâ*, est omise dans l'*Indian Buddhist Iconography*. M. BHATTACHARYYA avait d'abord tenté d'identifier avec Sugatisamdarçana L° la stèle de Sârnâth-Bénarès dont nous avons parlé plus haut, mais il y a renoncé en raison de différentes trop importantes. Cf. *Identification of Avalokiteçvara images*...

Les deux mains inférieures de notre image sont brisées; mais, par la position de la main droite et ce qui subsiste de l'élément de soutien, on peut présumer qu'elle faisait le geste de faveur; la main gauche peut avoir tenu le vase-à-eau dont il semble rester des traces. En tous les cas, nous voyons distinctement le geste qui rassure et le rosaire dans les deux mains droites restantes, le lotus et le triple-bâton dans les mains gauches. En outre, notre Avalokiteçvara est orné de parures et de joyaux; il porte le cordon sacré; il est coiffé du *jatâmukuta*, ce dernier contenant une figurine de Buddha. Enfin, il se tient sur le lotus, la lune faisant défaut, ce qui sera également le cas pour d'autres représentations où les *sâdhana* prescrivent ce siège ou ce piédestal (1). D'accord avec Mme Kramrisch (2), nous pensons donc pouvoir considérer la stèle n° 3796 de l'Indian Museum comme la seule représentation de Sugatisa*m*darçana Lokeçvara dans l'Inde propre. M. Bhattacharyya n'illustrait le *sâdhana* qu'à l'aide d'un médiocre dessin népalais (3), ajoutant : « Ce dessin est reproduit pour donner aux lecteurs une idée de la forme de ce dieu, afin qu'ils puissent la reconnaître, s'ils en rencontrent une image de pierre ou de bronze ». Il semble que ce soit désormais chose faite.

Nous connaissons deux Avalokiteçvara qui se rapprochent du précédent, quant aux gestes et aux attributs, mais chez lesquels le triple bâton est remplacé par le livre : il s'agit d'une part d'un bronze de Nâlandâ, où Avalokiteçvara est représenté debout (4), d'autre part de la stèle n° 4473 de l'Indian Museum, où il est figuré assis (5).

Ces divers personnages sont accompagnés d'assistants. L'Amoghapâça de Sârnâth-Bénarès est encadré de Târâ et de Bh*r*ku*t*î assises; celles qui se tiennent de part et d'autre de l'Amoghapâça de l'Indian Museum sont debout, et deux génies porteurs de guirlandes volent au sommet de la stèle. L'Avalokiteçvara sans numéro est accompagné, à la hauteur de sa tête, de deux Buddha assis à l'indienne sur des lotus; l'un fait le geste de faveur, l'autre celui de prise à témoin de la terre. Le Sugatisa*m*darçana Lokeçvara est entouré de quatre déesses : à ses pieds, Târâ et Bh*r*ku*t*î; de chaque côté de sa tête, Vilokinî et Bhûri*n*î (6). L'Avalokiteçvara en bronze de Nâlandâ est encadré de Târâ et de Bh*r*ku*t*î assises. Enfin, l'Ava-

1) Par exemple, pour Si*m*hanâda, Khasarpa*n*a, Vajradharma.

2) *Pâla and Sena Sculpture*, Rûpam n° 40, fig. 23. Nous différons cependant d'avis avec Mme Kramrisch lorsqu'elle assimile l'A° à six bras, sans numéro, dont nous avons parlé p. 168, et l'A° à six bras, n° 4473, dont nous parlerons plus bas à Sugatisa*m*darçana où à Pretasa*m*tarpita L°. L'attribut capital et caractéristique de ces deux formes est en effet le triple-bâton (*trida*nd*a*). Or, seule la stèle n° 3796 nous montre cet objet dans une des mains gauches d'un A° à six bras. Nous ne le rencontrons d'autre part que chez un A° à quatre bras du British Museum. Cf. *infra* pp. 172, 271-272.

3) Bhattacharyya, p. 50, pl. XXIV *b*. Pour Pretasa*m*tarpita L°, même ouvrage, pp. 50-51, pl. XXIV *c*.

4) A. J. Bernet Kempers, *The Bronzes of Nâlandâ and Hindu-Javanese Art*, pl. 5.

5) Banerji, pl. XI *c*.

6) Stella Kramrisch, art. cit., fig. 23.

lokiteçvara assis est accompagné de Târâ, Hayagrîva et Bh*r*ku*t*î, auxquels se joint un orant.

Ces représentations d'Avalokiteçvara à six bras portent généralement dans leur coiffure une figurine de Buddha méditant.

Formes d'Avalokiteçvara à quatre bras.

Waddell (1) donne à la plus ancienne de celles-ci le nom de *Mahâkaruna* (le Grand Compatissant) (2) lorsque Avalokiteçvara est représenté seul, et de *Amoghavajra Mahâkaruna* (le Grand Compatissant dont le foudre est infaillible) (3) lorsqu'il est accompagné d'assistants. Cette forme, dont nous avons déjà rencontré des exemples en Orissa (4) et vraisemblablement au Mahârâsh*t*ra (5), se reconnaît aux détails suivants : Avalokiteçvara se tient debout; la main droite principale fait le geste de faveur *(vara-mudrâ)*, tandis que la principale main gauche tient le lotus rose épanoui *(padma)*. Les deux autres mains nous montrent le rosaire *(akshamâlâ)* à droite, et le vase-à-eau *(kamandalu)* à gauche. Ce type nous paraît être une évolution de certains Avalokiteçvara Gupta, par exemple de celui des *Miracles* d'Aja*nt*â XXVI, dont la main droite tenait le rosaire, tout en faisant le geste de non-crainte *(abhaya-mudrâ)*, tandis que la main gauche tenait à la fois le lotus rose et le vase-à-eau (6).

Nous connaissons, dans l'art Pâla-Sena, trois exemplaires au moins de Mahâkaru*n*a qui, d'après Waddell, méritent tous le qualificatif de Amoghavajra, car Avalokiteçvara est entouré d'assistants (7). Le plus ancien date du déclin passager. C'est le n° 3962 de l'Indian Museum (8). Mahâkaru*n*a est encadré à droite de Sûcîmukha et à gauche de Hayagrîva. Cette image offre deux particularités : la première, rare dans le Magadha, est sa taille gigantesque (9); la seconde, unique dans l'iconographie d'Avalokiteçvara, est la présence, au-dessus de la tête de celui-ci, de deux génies volants porteurs d'une couronne (10).

Le deuxième exemplaire, provenant de Nâlandâ et conservé au Musée local (11), date de la renaissance (12). Avalokiteçvara est représenté selon la loi de frontalité; la tête est petite par rapport au corps, mais les parures plus fouillées dénotent l'évolution

1) *The Indian Buddhist Cult.*. Nous sommes heureuse de remercier ici M. Filliozat qui a bien voulu prendre connaissance de l'article de Waddell, et rétablir pour nous la transcription correcte des noms tibétains, dont il nous a donné en outre la traduction exacte en sanskrit et en français.

2) Du tibétain, *Thugs rje chen po.*

3) Du tibétain. *Thugs rje chen po don yod rdo rje.*

4) Pl. VI.

5) *Elurâ*, fig. 5.

6) Cf. *supra*, p. 141, et pl. III *b*.

7) Un bronze provenant de Chittagong (Arch. Ph. Gt. n° 16.612/19), paraît être Mahâ°, mais il est trop mutilé pour que nous puissions identifier l'attribut de la seconde main gauche.

8) Pl. X *a*.

9) 2 m 40 × 0 m 90. Cf. S. Kramrisch, art. cit. fig. 48.

10) Cf. *infra*, pp. 304-305.

11) Pl. X *b*.

12) D'après M. Filliozat, les caractères de l'inscription de cette stèle ne peuvent être postérieurs au X° siècle.

du style. Mahâkaru*n*a est accompagné à droite de Târâ et de Sûcîmukha, à gauche de Bh*r*ku*t*î. En outre, à la hauteur de sa tête, il est encadré de deux Buddha, assis à l'indienne sur des lotus. Celui de droite fait le geste de prise à témoin de la terre *(bhûmisharça-mudrâ)*, celui de gauche est en méditation *(dhyâna-mudrâ)*.

Le troisième exemplaire est reproduit par Waddell (1) qui n'en indique ni la provenance, ni l'emplacement actuel; nous savons seulement qu'il appartient à l'art du Magadha, comme toutes les illustrations de cet article de Waddell. Avalokiteçvara y étant représenté très hanché, dans une de ces attitudes fléchies chères à la dernière période, nous pensons pouvoir l'attribuer à celle-ci. Mahâkaru*n*a est assisté à droite de Târâ et de Sûcîmukha, à gauche de Bh*r*ku*t*î (2).

Sur ces trois images, Avalokiteçvara est représenté portant dans sa coiffure un Buddha méditant.

Nous ne possédons qu'un seul exemplaire relativement ancien d'une autre forme d'Avalokiteçvara à quatre bras, le nº Kr. 10 de l'Indian Museum (3), qui date de la renaissance. Avalokiteçvara est assis à l'indienne sur un siège de lotus, la jambe droite pendante, le pied soutenu par un coussin de lotus. La main droite principale, brisée, faisait sans doute le geste de faveur qu'implique la position du bras; la deuxième main droite, levée, tient un objet indistinct — vraisemblablement le rosaire, mais l'insuffisance de la reproduction ne nous permet pas de l'affirmer. Quant aux mains gauches, la principale — posée sur le siège derrière le genou — tient le lotus rose épanoui *(padma)*, tandis que la deuxième, levée, porte le livre *(pustaka)*. M. Banerji a appelé ce personnage tantôt *Lokanâtha* (4), tantôt *Mañjuçrî* (5). Nous avons affaire ici à une forme d'Avalokiteçvara, reconnaissable précisément au lotus rose épanoui *(padma)* qui est son attribut presque constant; la fleur coutumière de Mañjuçrî est le lotus bleu *(utpala)* en forme de pinceau, que nous connaissons bien pour le voir constamment dans la main gauche de Târâ. L'Avalokiteçvara nº Kr. 10 porte dans sa coiffure un Buddha méditant; il n'a aucun assistant. Cette stèle, qui provient de Kurkihar, peut être rapprochée d'un bronze, trouvé dans le même site, et conservé au Musée de Patna (6). Avalokiteçvara y est représenté debout sur un lotus qui repose sur un socle décoré de deux lions ailés divergents, encadrant une draperie tombante (7). Le genou gauche est fléchi, et le personnage hanché. Il a un œil frontal, est coiffé du

1) Art. cit., pl. II *a*.
2) La présence coutumière du *preta* Sûcîmukha aux pieds de Mâhakaru*n*a confirme la caractère compatissant de celui-ci.
3) BANERJI, pl. XIV *a*.
4) BANERJI, p. 32.
5) BANERJI, pl. XIV *a*.
6) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXLVII *a*.
7) Ce socle se rapproche du trône de certains Aº de caractère royal, que nous étudierons plus loin. Cf. *infra*, pp. 185-285.

jatâmukuta contenant une figurine de Buddha, et porte toutes les parures. Des deux mains droites, l'une fait le geste de faveur, l'autre tient le rosaire; à gauche, la main principale porte le lotus rose épanoui et l'autre tient le livre. Le vase-à-eau se trouve sur une petite fleur de lotus issant de la même tige que l'attribut de la première main gauche.

Un autre Avalokiteçvara à quatre bras dont nous ne connaissons qu'un exemplaire se trouve au British Museum (1). Il est debout, et nous voyons chez lui le geste de faveur, le rosaire et le lotus rose épanoui, mais le livre est remplacé par le triple-bâton (2). Ce personnage est encadré à droite de Târâ et de Sudhanakumâra, à gauche de Hayagrîva et de Bh*r*ku*t*î, également figurés debout; sur le socle se trouvent Sûcîmukha et une orante. La reproduction, très médiocre, ne nous permet pas de préciser la date de cette œuvre, qui, d'après la présence de Sudhanakumâra, ne doit pas être antérieure à la dernière période. C'est en effet le seul exemple que nous connaissions où Sudhanakumâra soit l'assistant d'un Avalokiteçvara autre que Khasarpa*n*a, lequel a toujours deux bras, et n'existe que pendant la dernière période.

Il nous reste maintenant à examiner une quatrième forme d'Avalokiteçvara à quatre bras, qui — pour être d'origine plus tardive — n'en est pas moins très populaire encore chez les bouddhistes du Grand Véhicule. Nous n'en connaissons, dans l'Inde propre, que quatre exemplaires qui se situent tous, chronologiquement, dans la dernière période du style Pâla-Sena. Le plus ancien a été trouvé dans le district de Birbhum (3); un autre est actuellement à l'Indian Museum sous le nº 3815 (4); des plus évolués, l'un appartient au Musée de Sârnâth (5), l'autre provient de Colgong (6).

Cette forme, connue sous le nom de *Shadaksharî-Lokeçvara* (7) (celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde-en-vertu-des-six-syllabes), peut aussi porter celui de *Kâranda-vyûha-Lokeçvara* (8), voire de *Manipadma Lokeçvara* (9). Ces divers titres la rattachent donc nettement au *Kâranda-vyûha-sûtra* (10), ou plus exactement encore, à la couche la plus récente de ce texte, où est magnifiée la célèbre formule en six syllabes : *om mani padme hum*. Dans le nom de *Shadaksharî*, nous retrouvons l'expression « six syllabes »; dans celui de *Kâranda-vyûha*, le titre du texte; dans celui de *Manipadma*,

1) R. CHANDA, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, p. 57; repr. dans I. B. I 1e ét., p. 104, fig. 13.
2) Cf. *supra*, p. 169 et n. 2.
3) BANERJI, pl. XXXIV *b*.
4) BANERJI, pl. XVII *a*.
5) *Cat. Sârnâth*, pl. XIV *b*, s.v. «Groupe non identifié». L'identification a été faite par M. BHATTACHARYYA, p. 34, et pl. XVIII *a*. Cf. notre pl. X *c*.
6) S. KRAMRISCH, art. cit., fig. 37.
7) I. B. I., 2e ét. pp. 28-29. *Sâdhanamâlâ*, pp. 26-27.
8) Pandit Bhagvanlâl INDRAJI, *The Bauddha Mythology of Nepal*, p. 102, fig. 22.
9) BHATTACHARYYA, p. 180 et pl. XLVII, fig. 22.
10) Cf. *supra*, pp. 43-45.

l'élément central de la formule, signifiant le « lotus au joyau », ou le « joyau dans le lotus » (1).

Le *Kâranda-vyûha-sûtra* nous expose que, pour obtenir la formule en six syllabes, l'initié doit tracer sur sa personne un diagramme sacré, de la grandeur de la main; au centre, on représentera Amitâbha, entre le bodhisattva *Mahâmanidhara* (celui-qui-porte-le-grand-joyau), et la formule personnifiée sous le nom de *Sarvarâjendra* (souverain-de-tous-les-rois). Pour J. Przyluski, il s'agit là d'une véritable trinité, Mahâmanidhara étant l'équivalent de *Cintâmani* qui est un nom d'Avalokiteçvara (2), et la formule en six syllabes étant l'essence *(hrdaya)* d'Avalokiteçvara. Nous aurions donc Amitâbha entre Avalokiteçvara qui serait son hypostase, et la formule qui est l'essence d'Avalokiteçvara.

Mais nous ne connaissons aucun exemple indien de représentation plastique de ce diagramme, appelé *Shadaksharî-mandala* (3); tandis que nous rencontrons des images de *Shadaksharî-Lokeçvara.* Dans l'Inde même, celles que nous trouvons présentent de notables différences. Toutes cependant nous montrent Avalokiteçvara assis à l'indienne sur un lotus, les jambes étroitement croisées *(vajraparyanka)*; ses mains principales sont jointes paume à paume sur la poitrine *(añjali-mudrâ)*; la deuxième main droite levée tient le rosaire *(akshamâlâ)*; la deuxième main gauche levée porte le lotus rose *(padma)*. Les mains annexes des Shadaksharî Lokeçvara de Birbhum et de Colgong sont brisées, mais les traces qui subsistent ne permettent aucun doute sur l'identification.

L'un des *sâdhana*, cité par M. Foucher comme ayant pour auteur un adepte du *Kâranda-vyûha* *(kârandavyûhâmnayena racita)* (4), semble ne mentionner aucun assistant. Il nous paraît cependant que, entraîné par la force de l'habitude, le sculpteur du Shadaksharî Lokeçvara de Birbhum l'ait encadré de deux déesses qui, autant que nous en puissions juger, présentent les caractéristiques de Târa et de Bhrkutî. Lokeçvara tient le joyau entre ses deux mains jointes : il est donc *manidhara* (celui-qui-porte-le-joyau). Dans sa coiffure, nous voyons la figurine du Buddha méditant. Or le *Kâranda-vyûha-sûtra* nous apprend qu'Avalokiteçvara est appelé *Sarvajñâçirakrta*, « celui-qui-porte-sur-sa-tête-l'Omniscient » (c'est-à-dire le Buddha); l'identification du Buddha méditant de la coiffure d'Avalokiteçvara avec Amitâbha, devait être alors chose faite, car les Chinois ont traduit l'expression *Sarvajñâçirakrta* par « celui-qui-porte-sur-sa-tête-Amitâbha » (5).

Les Shadaksharî Lokeçvara de Calcutta, de Sârnâth et de Colgong sont encadrés d'assistants. Ils correspondent au *sâdhana*

1) Cf. *supra*, pp. 112-113.
2) Pandit Bhagvanlâl INDRAJI, art. cit., p. 100, fig. 14.
3) D'après M. DEMIEVILLE, le *Shadaksharî-mandala* serait figuré en Chine.
4) I. B. I., 2e ét., pp. 28-29 et n.
5) J. PRZYLUSKI, Cours H. E. 8 décembre 1937. Le *Lokeçvara-çataka*, texte du IXe siècle, mentionne la présence d'Amitâbha sur la tête d'A° (stances 47, 70, 74, 93, 94, 95).

publié par M. Bhattacharyya (1) et dont voici la traduction :

« Que le conjurateur se conçoive comme (Sha*d*aksharî) Lokeçvara, revêtu de tous les ornements, de couleur blanche, à quatre bras, portant le lotus de la main gauche et le rosaire de la main droite; des deux autres mains, il forme l'*añjali* en coupe, en direction du cœur. A sa droite est Ma*n*idhara, ayant la même couleur et les mains dans les mêmes positions, assis sur un lotus. A gauche (se trouve) Sha*d*akshari Mahâvidyâ, de forme identique, assise sur un autre lotus » (2).

Comme dans le *Shadakshari-mandala,* nous retrouvons donc ici le personnage principal encadré de Ma*n*idhara et de la formule personnifiée. Mais le personnage principal est maintenant Lokeçvara (on ne mentionne même pas la présence d'Amitâbha dans la coiffure); et la formule personnifiée est appelée « la-grande-formule-magique-en-six-syllabes ». Cependant l'expression *Sarvarâjendra* s'est conservée, car M. Bhattacharyya nous apprend que le geste des mains jointes, caractéristique de Sha*d*aksharî Lokeçvara, est aussi appelé *sarvarâjendra-mudrâ* (3). Nous pourrions interpréter ces termes par : le geste d'hommage à la formule souveraine.

Pour nous résumer, il nous semble que le Sha*d*aksharî Lokeçvara de Birbhum — encadré de Târâ et de Bh*r*ku*t*î, portant sur sa tête l'Omniscient, tenant le joyau *(manidhara)* dans ses mains jointes en *sarvarâjendra-mudrâ* — soit le plus proche du *Kâranda-vyûha-sûtra;* cela confirme sa date relativement ancienne que nous proposions plus haut (4). Quant aux Sha*d*aksharî Lokeçvara de Calcutta, de Sârnâth, et de Colgong, où Avalokiteçvara lui-même est représenté en trois hypostases, ils sont plus récents — ce qui est également prouvé par les détails du style —. La notion de la toute-puissance et de la souveraineté de la formule a subsisté à tel point que les trois personnages du groupe de Sârnâth, et le personnage central du groupe de Colgong, portent la coiffure ornée des bandelettes flottantes *(cîra)* qui — nous le verrons plus loin — ont un caractère éminemment royal (5).

Il ne nous reste plus à ajouter que quelques observations. L'attitude particulière des assistants des groupes de Calcutta de Colgong est prescrite par certains textes sous le nom de « attitude du héros » *(vîrâsana)* (6). Les *sâdhana* nous indiquent en outre quelques variantes au sujet des attributs : « Lokeçvara peut tenir le joyau sur le lotus, et le livre. Ma*n*idhara peut tenir le joyau et le lotus, sans le livre. Sha*d*aksharî peut tenir le livre et le lotus, sans le

1) *Sâdhanamâlâ*, pp. 26-27.
2) D'après le contexte, il ressort que le principal personnage est également assis sur un lotus.
3) Bhattacharyya, p. 189, s.v. *añjali*.
4) Cf. *supra*, p. 172.
5) Cf. *infra*, pp. 189-191.
6) Bhattacharyya, p. 35.

joyau» (1). Mais les mains principales sont toujours jointes. Un *sâdhana*, mentionné par M. Foucher (2) et cité par M. Bhattacharyya (3), décrit une forme de Sha*d*aksharî Lokeçvara où il ne doit être accompagné que de Mahâvidyâ : elle sera jaune, couronnée de joyaux, et en *vîrâsana*. Elle n'aura que deux mains, dont l'une tiendra le joyau. Nous pouvons donc la considérer comme syncrétisant Mahâvidyâ et Ma*n*idhara (celui-qui-porte-le-joyau).

Enfin, M. Bhattacharyya considère les petits atlantes qui soutiennent le groupe de Sârnâth comme les quatre grands Rois de l'Espace, gardiens du *Shadaksharî-mandala*. Ceci a été contesté par L. Finot, dans le compte-rendu de l'ouvrage de M. Bhattacharyya, publié en 1925 par le *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* (4). « Rien ne permet, écrit-il, de croire que ces humbles porteurs soient les quatre grands *Mahârâja*». Nous pouvons ajouter à ceci que les quatre Grands Rois de l'Espace sont décrits par le *Kâranda-vyûha-sûtra* comme devant garder le *Shadaksharî-mandala*. Nous avons vu que ce *mandala* ne correspond d'aucune manière au groupe de Sârnâth. Celui-ci illustre un *sâdhana* où la présence des *Caturmahârâjika* n'est pas mentionnée.

Formes humaines d'Avalokiteçvara (à deux bras).

Toutes les formes humaines d'Avalokiteçvara que nous avons rencontrées dans l'art Pâla-Sena, sauf une exception, le représentent tenant de la main gauche le lotus rose épanoui (*padma*). Ce fait caractéristique nous autorise donc à considérer comme Avalokiteçvara tout personnage *padmapâni*, qu'il porte ou non dans sa coiffure un Buddha, qu'il soit entouré ou non d'un ou de plusieurs des assistants déjà connus. Nous tenons à poser dès maintenant ce résultat de nos recherches, car nous rencontrerons fréquemment des images où Avalokiteçvara a été confondu avec des formes similaires de Mañjuçrî. C'est toujours dans l'attribut floral que réside la différence. En effet, si Avalokiteçvara doit tenir le *padma*, reconnaissable à sa forme circulaire et épanouie, Mañjuçrî tient le lotus bleu en forme de pinceau, appelé par les textes *utpala* ou *nîlotpala* (5).

La confusion entre les formes humaines d'Avalokiteçvara et de Mañjuçrî n'est pas imputable seulement aux indianistes modernes. Elle a déjà dû se produire dans l'esprit des donateurs et des artistes de l'époque Pâla-Sena, et cela particulièrement dans le grand centre bouddhique de Nâlandâ (6). Nous y reviendrons plus loin, en comparant les formes similaires d'Avalokiteçvara

1) BHATTACHARYYA, p. 35.
2) I. B. I., 2e ét., pp. 28-29 et n.
3) BHATTACHARYYA, pp. 34-35.
4) B. E. F. E. O., XXV (1925), pp. 488-494.
5) I. B. I., 2e ét., p. 44.
6) Târanâtha (trad. SCHIEFNER, pp. 152-155) nous apprend que Nâlandâ était le théâtre de controverses épiques entre dévôts de Mañjuçrî et dévôts d'Avalokiteçvara. Il est donc possible que ces rivalités aient atteint les images.

(Lokanâtha, Si*m*hâsana-Lokeçvara, Si*m*hanâda), et de Mañjuçrî (Siddhaikavîra, Vâgîçvara, Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî) (1).

Nous procéderons à l'examen des divers Avalokiteçvara humains en les classant par types :

1º *Lokanâtha.* Cette forme, la plus populaire, est représentée pendant toute la durée du style Pâla-Sena.

2º Une forme de *padmapâni*, dont nous avons rencontré une représentation en terre-cuite à Paharpur (VIIIe-IXe siècle), et que nous proposerons d'identifier à *Raktalokeçvara* II.

3º Une forme en laquelle M. Bhattacharyya voudrait reconnaître *Nîlakantha-Lokeçvara*, et dont le Musée de Sârnâth possède trois exemplaires (VIIIe s. environ?)

4º Diverses formes assez variables, mais toutes caractérisées par le siège-à-lions *(simhâsana)* ; nous les grouperons donc provisoirement ensemble sous la dénomination empirique de *Simhâsana-Lokeçvara.* Ces formes se rencontrent aux Xe et XIe siècles. Elles se rattachent vraisemblablement au groupe suivant.

5º *Simhanâda-Lokeçvara* (celui-qui-possède-la-maîtrise-du-monde en-vertu-du-rugissement-du-lion), forme correspondant à des *sâdhana* déterminés, et répandue aux XIe et XIIe siècles, pendant la dernière période.

6º Une forme dont nous ne connaissons qu'un exemplaire, le nº 5859 de l'Indian Museum. En raison de son analogie avec une miniature décrite par M. Foucher, nous l'appellerons *Çrî-Potalake-Lokanâtha.* Elle paraît se rattacher à :

7º *Khasarpana* (celui-qui-glisse-à-travers-l'espace). Cette forme, qui correspond à des *sâdhana*, n'est représentée que pendant la dernière période.

8º Une forme représentant un personnage princier assis sur un trône décoré de paons (IXe s. env.), en lequel nous proposerons de reconnaître *Vajradharma-Lokeçvara.*

9º Avalokiteçvara représenté comme divinité assistante.

***

1º *Lokanâtha.*

Celui-ci peut être représenté debout ou assis. D'une façon générale, nous pouvons dire que les images debout, plus nombreuses au début du style, sont ensuite presque complètement supplantées par les représentations assises. Nous connaissons très peu de Lokanâtha debout postérieurs à la renaissance (2). Les *sâdhana*, qui codifieront cette forme vers le XIIe siècle, n'indiqueront pas tous d'attitude particulière; l'un d'eux le décrira comme suit (3) :

« Il a l'éclat (blanc) de la lune, il naît de la syllabe ‚ *Hrîh* ';

1) Vâgîçvara et Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî sont également appelés Mañjughosha. Cf. I. B. I., 2e ét., pp. 41 et 43.
2) Cf. R. CHANDA, *Med. Ind. Sculpt. in the Britisch Museum*, pl. XV.
3) Trad. de M. FOUCHER, I. B. I., 2e ét. p. 24.

il est paré d'un chignon-en-forme-de-tiare, à l'intérieur duquel se tient Vajradharma (1); destructeur de toute maladie, de la main droite il épand ses faveurs, dans la gauche il porte un lotus rose; il est assis à l'indienne, la jambe droite allongée; sa physionomie est toute bénigne; il resplendit. Epandant ses faveurs (de la main droite) et portant le lotus bleu (dans la main gauche), à sa droite se tient Târâ, bénigne; faisant (de la main droite) le geste de l'adoration (2) et portant (dans la gauche) le bâton, à sa gauche se tient Hayagrîva, de couleur rouge, de physionomie toute terrible, se complaisant dans son vêtement de peau de tigre».

Ce *sâdhana*, également cité par M. Bhattacharyya (3), enjoignant la présence de deux assistants, L. Finot (4) s'est étonné que l'auteur de l'*Indian Buddhist Iconography* appelât *Lokanâtha* des Avalokiteçvara représentés seuls. Il nous semble alors que L. Finot aurait dû prendre à partie le Ms. Add. 1643, dont les miniatures ont été étudiées par M. Foucher (5), et où *tous* les Avalokiteçvara, sans exception, sont appelés *Lokanâtha*, quels que soient non seulement le nombre des assistants, mais même le nombre de bras. En ce qui nous concerne, nous désignerons sous le nom de *Lokanâtha* toutes les représentations humaines d'Avalokiteçvara, debout ou assis, la main droite faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*, la main gauche tenant le lotus rose épanoui *(padma)*, lorsque cet Avalokiteçvara ne sera pas assis sur un siège-à-lions *(simhâsana)*, et lorsqu'il ne pourra pas être rangé dans la catégorie des *Khasarpana*, nettement distincte et assez tardive.

Lokanâtha peut être représenté seul, ce qui est le cas pour les bronzes (6) et pour les terres-cuites (7). Il peut aussi être accompagné d'un ou de plusieurs assistants : Hayagrîva seul, à deux (8) ou à quatre bras (9); Târâ et Bh*r*ku*t*î (10); Târâ, Hayagrîva et Bh*r*ku*t*î (11); Târâ, Sûcîmukha, Hayagrîva et Bh*r*ku*t*î (12). Il est souvent surmonté de génies volants.

Il peut en outre être assisté de bodhisattva, parfois méconnaissables en raison du mauvais état de la stèle (13), parfois empruntant respectivement les coiffures des déesses coutumières (14) : couronne de Târâ, *jatâmukuta* de Bh*r*ku*t*î. La couronne étant fréquemment portée par Mañjuçrî (15), et le *jatâmukuta* par Maitreya (16), oserons-

1) Cf. *supra*, p. 52, n. 2.
2) Cf. *supra*, p. 158 et n. 4.
3) Bhattacharyya, p. 39.
4) Art. cit., B. E. F. E. O., XXV, pp. 488-494.
5) I. B. I., 1e ét. pp. 189 ssq.
6) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *a* et Banerji, pl. LXVI *b*.
7) Banerji, pl. XI *b*. Arch. Ph. Gt. n° 1.412.713/9.
8) Pl. XI *c*.
9) Pl. XI *a*.
10) R. Chanda, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.
11) Banerji, pl. XXXIII *b*.
12) Banerji, pl. VIII *b*.
13) Banerji, pl. VIII *b*.
14) Pl. VIII *c*.
15) Banerji, pl. XIV *b*, p. ex.
16) I. B. I., 2e ét., pp. 16-18.

nous en inférer qu'il s'agit ici de ces deux bodhisattva? L'assistant de gauche, coiffé de la couronne, tient bien le lotus bleu *(utpala)* de Mañjuçrî, mais le lotus rose *(padma)* que semble porter l'assistant de droite peut-il passer pour un attribut de Maitreya? Il ne nous appartient pas de nous prononcer.

Lokanâtha est parfois accompagné d'un ou de plusieurs Buddha, abstraction faite de celui du *jaṭâmukuṭa* dont nous parlerons plus loin (1). Par exemple, le Lokanâtha debout nº 3807 de l'Indian Museum a la tête surmontée d'un Buddha faisant le geste de prise à témoin de la terre *(bhûmishparça-mudrâ)* (2). Le Lokanâtha debout nº 5861 du même musée a la tête encadrée à droite d'un Buddha en *bhûmishparça-mudrâ*, et à gauche d'un Buddha rassurant *(abhaya-mudrâ)*; ce dernier a pour siège le lotus tenu par la main gauche d'Avalokiteçvara (3). Le Lokanâtha assis du Musée de Sârnâth (4) est accompagné, à droite de sa tête, d'un Buddha faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*; tandis que le Lokanâtha debout du British Museum (5) est pareillement assisté d'un Buddha rassurant. Ceci pourrait être une ébauche de la représentation des cinq Buddha qui surmonteront, à partir de la renaissance, les images de Çrî-Potalake-Lokanâtha, de Khasarpaṇa et de Siṁhanâda.

La coiffure de Lokanâtha est généralement le *jaṭâmukuṭa*. Nous avons cependant deux exemples d'une coiffure basse, avec ou sans turban, les cheveux étant partagés en mèches qui passent derrière le oreilles et retombent sur les épaules (6). Nous y reviendrons ultérieurement. Mais nous devions la signaler ici car cette coiffure a certainement été une des causes de la confusion qui s'est produite, vers les IXᵉ-Xᵉ siècles, entre les images de Lokanâtha, et celles de Mañjuçrî du type *Siddhaikavîra* (7). A Nâlandâ, nous avons rencontré deux rondes-bosses, vraisemblablement du IXᵉ siècle d'après leur facture naturaliste et très sobre. L'une est, sans conteste, un Lokanâtha, la main droite épandant les faveurs, la main gauche tenant le lotus rose épanoui *(padma)* (8); il est assisté d'un Hayagrîva à quatre bras, et il porte une coiffure du type dont nous avons parlé plus haut; à la place du Buddha coutumier se trouve un fleuron, encadré de deux motifs sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir (9) : il s'agit de disques inscrits dans des croissants. L'autre personnage porte une coiffure du même type, mais sans turban (10), et ne contenant pas non plus de figurine de Buddha.

1) Cf. *infra*, p. 179.
2) Banerji, pl. VIII *b*.
3) Pl. VIII *c*.
4) Pl. VIII *d*.
5) R. Chanda, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.
6) Pl. XI *a* et *c*.
7) Bhattacharyya, pp. 20-21.
8) Pl. XI *a*.
9) Cf. *infra*, pp. 232-233.
10) Pl. XI *b*.

Sa main droite fait le geste de faveur, tandis que la gauche tient le lotus bleu *(utpala)*. Il correspond donc exactement au Siddhaikavîra des *sâdhana*, quoiqu'il ne porte pas sur la tête l'image d'Akshobhya, c'est-à-dire d'un Buddha faisant le geste de prise à témoin de la terre.

Les deux bodhisattva sont ici bien distincts. Mais, au xe siècle, la confusion s'accomplit. A Nâlandâ, nous trouvons un Lokanâtha de bronze (1), reconnaissable à son lotus rose *(padma)*, mais portant, dans son *jatâmukuta*, un Buddha prenant la terre à témoin, c'est-à-dire un Buddha du type d'Akshobhya qui ne devrait se trouver que sur la tête de Mañjuçrî-Siddhaikavîra. A Kurkihar (maintenant à l'Indian Museum sous le no Kr. 7) (2), nous rencontrons sur une stèle un personnage à coiffure basse et sans Buddha, comme les rondes-bosses de Nâlandâ que nous avons vues plus haut (3); il est accompagné de Hayagrîva, assistant de Lokanâtha; mais il tient dans la main gauche le lotus bleu en forme de pinceau *(utpala)*, attribut de Mañjuçrî-Siddhaikavîra. Enfin, le no 2073 de l'Indian Museum (4) nous montre un personnage debout, assisté d'une divinité (?) féminine qui semble tenir le lotus bleu de Târâ; mais il porte dans sa coiffure un Buddha du type d'Akshobhya, et il tient dans sa main gauche une fleur étrange, qui n'est pas le lotus rose, et qui ressemble à une gigantesque pomme-de-pin. Ces deux stèles ont été classées parmi les représentations de Lokanâtha par Banerji (5), voire par M. French (6). Nous devons avouer que — si nous pouvons, à la rigueur, accepter pour le no Kr. 7 l'identification avec Lokanâtha, en raison de la présence de Hayagrîva — il ne nous est pas possible de ratifier celle qui a été proposée pour le no 2073. Nous ne sommes pas sûre de l'identité de l'assistante, le Buddha de la coiffure est caractéristique de Siddhaikavîra, l'attribut floral n'est pas le lotus rose, mais il ressemble étrangement au lotus bleu *(utpala)* que tiennent en main certaines divinités du Sud de l'Inde (7); ces trois raisons nous empêchent d'appeler Lokanâtha le personnage figurant sur la stèle no 2073 de l'Indian Museum; nous pensons pouvoir le considérer désormais comme un Siddhaikavîra.

Pour en revenir à la coiffure, le *jatâmukuta*, qui est habituel à Lokanâtha, est souvent orné d'un diadème. Il contient en général une figurine de Buddha méditant. Il nous apparaît une seule fois agrémenté des bandelettes flottantes à caractère royal (8), mais il s'agit évidemment d'une confusion avec un Mañjuçrî Sthiraca-

1) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *a*.
2) Pl. XI *c*.
3) Cf. *supra*, p. 178.
4) Pl. XI *d*.
5) Banerji, pl. XIII *c* et XXXIII *d*.
6) *The Art of the Pal Empire of Bengal*, pp. 13-14, pl. XXII.
7) O. C. Gangoly, *South-Indian Bronzes*, pl. XXXV et LXXX.
8) Banerji, pl. XXXIII *b*.

kra (1), de facture très voisine et sans doute du même atelier. Car Sthiracakra est appelé *pañcacîra*, celui-qui-porte-les-cinq-bandelettes (2).

2° *Raktalokeçvara (II).*

Dans les *sâdhana* du XIIe siècle, étudiés par M. Foucher, il n'est fait mention que d'une forme de *Raktalokeçvara* (Lokeçvara de couleur rouge), qui doit avoir quatre bras (3). M. Bhattacharyya cite également ce texte, mais il y ajoute un second *sâdhana* où Raktalokeçvara est décrit d'une manière différente (4). En voici la traduction (5) :

« Que le conjurateur se conçoive comme (Raktalokeçvara) de couleur rouge, portant le chignon en tiare à l'intérieur duquel se trouve Amitâbha; il tient le lotus rouge dans la main gauche et (en) expose (6) les pétales avec la main droite; il est revêtu d'ornements variés ».

M. Bhattacharyya ajoute ce commentaire : « Ce *dhyâna* décrit une forme... dont aucune représentation n'a été trouvée jusqu'à présent ».

Nous avons rencontré, parmi les plaques de terre-cuite de Paharpur (VIIIe-IXe siècles), une forme de *padmapâni* qui nous semble correspondre de très près à la description du *sâdhana* (7).

Le texte n'enjoint pas d'attitude ni de siège particulier : notre personnage est assis à l'indienne *(vajraparyanka)*, les jambes étroitement croisées, sur un coussin décoré de lotus stylisés. Il est modérément paré : le *sâdhana* dit qu'il « est revêtu d'ornements variés » *(vividhâlankâravibhûshita)*, alors que l'expression habituellement employée dans les descriptions d'Avalokiteçvara est « revêtu de tous les ornements » *(sarvâlankârabhûshita)* (8). Le personnage de Paharpur porte dans la main gauche la tige d'un lotus dont la main droite tient la fleur et semble la désigner. D'après M. Renou, l'expression *vikâçayant* signifierait proprement « déployant »; mais M. Foucher a traduit par « faisant le geste de l'exposition » l'expression *vikâçayantî* appliquée à Târâ par le *Khasarpana-sâdhana* (9). Nous estimons alors pouvoir nous servir de cette interprétation, selon laquelle Raktalokeçvara tiendrait le lotus à l'aide de ses deux mains. C'est exactement ce que nous voyons à Paharpur.

Malheureusement, il nous est impossible d'établir notre iden-

1) BANERJI, pl. XXXVII *b*.
2) I. B. I., 2e ét., p. 45, n. 1.
3) I. B. I., 2e ét., p. 37.
4) BHATTACHARYYA, pp. 46-47.
5) D'après la *Sâdhanamâlâ*, p. 84.
6) *vikâçayant*.
7) Pl. XIV *a*.
8) P. ex. *Sâdhanamâlâ*, pp. 26-27.
9) Cf. *supra*, p. 51.

tification d'une façon complète : l'élément capital nous manque, à savoir le *jatâmukuta* contenant l'image d'Amitâbha; notre *padmapâni* est coiffé d'un bonnet conique, entouré d'une bande de feuillages. Le *sâdhana*, il est vrai, n'est pas antérieur au XIIe siècle, date à laquelle la figurine d'Amitâbha est presque obligatoire; ce n'était sûrement pas encore le cas au IXe siècle, puisque nous avons rencontré des Lokanâtha sans aucun Buddha dans la coiffure, et même, au Xe siècle, un Lokanâtha qui porte dans celle-ci un Akshobhya. Mais nous nous sommes imposé pour règle de n'accepter aucune identification que nous ne puissions dûment contrôler; c'est pourquoi nous ne pouvons que proposer ici le nom de Raktalokeçvara pour le *padmapâni* de Paharpur, en souhaitant que des découvertes et des travaux ultérieurs nous apportent les éléments comparatifs propres à étayer notre hypothèse. Ajoutons cependant que M. Foucher, à qui nous avons soumis notre proposition, l'a jugée acceptable : selon lui, l'aspect un peu grimaçant du *padmapâni* de Paharpur conviendrait à une divinité de couleur rouge, c'est-à-dire d'aspect terrible.

3° *Nîlakantha-Lokeçvara* (?)

Sous les numéros B (d) 3, B (d) 4 et B (d) 5, le Musée de Sârnâth renferme trois représentations d'Avalokiteçvara d'un type très particulier, datant, nous semble-t-il, du VIIIe siècle environ (1). M. Bhattacharyya veut y reconnaître la forme dite *Nîlakantha-Lokeçvara*, dont le *sâdhana* est le suivant (2) :

«Que le conjurateur se conçoive comme le dieu Nîlakantha, de couleur jaune, qui porte le chignon en tiare marqué d'une demi-lune; sur la tête duquel on remarque Amitâbha; qui est assis en *vajraparyanka* sur un lotus rouge, sur lequel est étalée la peau d'un cerf noir; il montre le geste de *samâdhi*, avec ses deux mains qui tiennent le crâne rempli de diverses pierres précieuses; son cordon sacré consiste en une peau de cerf; il est vêtu d'une peau de tigre mais n'a aucun ornement; sa gorge se signale par une tache bleue; de chaque côté, on doit voir deux serpents noirs, ayant des joyaux sur leur chaperon, entrelaçant leurs queues, et regardant vers le Bienheureux».

Dans son article déjà cité (3), L. Finot a contesté cette identification. Nous avouons, pour notre part, qu'il nous est également impossible de l'accepter. Nos personnages, il est vrai, portent sur la tête l'image d'un Buddha méditant; ils sont assis à l'indienne, les jambes étroitement croisées; ils tiennent un bol dans leurs deux mains. Mais celles-ci ne sont pas dans la pose de la méditation. En outre, contrairement au texte, ces personnages sont parés; ils ne portent pas de *jatâmukuta* orné de la demi-lune; leur cordon

1) *Catal. Sârnâth*, pp. 119-120, et pl. XIV *a*, d'après laquelle Mlle Auboyer a dessiné notre figure 2. L'auteur du catalogue date ces images de l'époque Gupta, mais nous croyons quant à nous, que le style plus sec n'est pas antérieur au VIIIe siècle.
2) Bhattacharyya, pp. 48 ssq. I. B. I., 2e ét. p. 37.
3) B. E. F. E. O., XXV, pp. 488-494.

sacré n'est pas la peau de cerf, ni leur vêtement la peau de tigre. Leur siège n'est pas recouvert d'une peau de cerf noir. Au lieu d'être assisté des deux serpents indiqués par le *sâdhana*, ils portent



Fig. 2

sur chacune de leurs épaules un personnage tenant des deux mains un bol. M. Bhattacharyya voudrait y voir des *nâga* anthropomorphes, mais ils n'en présentent aucune des particularités.

Si les numéros B (d) 3, B (d) 4 et B (d) 5 du Musée de Sârnâth sont très vraisemblablement des Avalokiteçvara, comme paraît le prouver la présence sur leur tête d'un Buddha méditant, nous en voyons aucune raison de les identifier à Nîlaka*nṭ*hâryâvalokiteçvara tel qu'il est décrit par les textes du XIIe siècle.

4° *Simhâsana-Lokeçvara.*

Au cours de nos recherches, nous avons rencontré plusieurs formes d'Avalokiteçvara d'aspect assez divers, mais ayant toutes en commun le siège-à-lions *(simhâsana)* qui nous servira donc provisoirement à les désigner; en outre, la plupart de ces images nous montrent Avalokiteçvara sans aucun assistant. Ces représentations s'échelonnent environ sur les xe et xie siècles. La plus ancienne, par sa facture large, se rapproche des œuvres antérieures au déclin passager; mais sa provenance, l'Orissa, nous prouve qu'il s'agit d'une sculpture provinciale, et nous ne pouvons lui assigner une date aussi haute.

Nous possédons cinq images de Si*m*hâsana-Lokeçvara. Trois d'entre elles sont des stèles, et les deux autres des bronzes. La première, qui provient du Ratnagiri, est à l'Indian Museum (1), de même que la seconde (2); la troisième, trouvée à Mahoba (3), est actuellement au Musée de Lucknow; quant aux deux bronzes, ils ont été découverts à Nâlandâ, et sont conservés au Musée local (4).

La stèle du Ratnagiri nous offre un type transitoire entre le Lokanâtha et celui qui constitue pour nous le Si*m*hâsana-Lokeçvara définitif. Avalokiteçvara est assis, la jambe pendante, le pied soutenu par un coussin de lotus. La main droite fait le geste de faveur, la gauche portant le lotus rose *(padma)*. Il est paré; son *jatâmukuta* peu élevé s'orne d'un diadème à fleuron central sans image de Buddha; des génies volants encadrent sa tête. Tous ces détails le feraient considérer comme un Lokanâtha, si les extrémités du siège de lotus ne reposaient sur les têtes de deux lions divergents, ce que nous voyons ici pour la première fois chez Avalokiteçvara.

La stèle n° 6273 de l'Indian Museum, datée par Banerji de la renaissance, a donné lieu à des divergences de vue concernant son identification. Nous allons les résumer ici. M. Havell (5), constatant la présence dans la coiffure, d'un Buddha méditant, et celle du lotus rose *(padma)* dans la main gauche, appelle le personnage *Avalokiteçvara*. Banerji, dans le texte de son ouvrage, l'appelle *Lokanâtha* (6), tandis que, sur la planche du même volume, il l'appelle *Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî* (7). Cette contradiction provient du fait qu'entre la rédaction et la publication du livre de Banerji, avait paru l'*Indian Buddhist Iconography* de M. Bhattacharyya, qui désigne cette sculpture sous le nom de ***Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî*** (8). Pour cette identification, M. Bhattacharyya s'est

1) *Expl. Orissa*, pl. IV, fig. 4.
2) Pl. XII *a*.
3) Pl. XII *b*.
4) Pl. XII *c* et *d*.
5) *Indian Sculpture and Painting*, pl. XI.
6) BANERJI, p. 38.
7) BANERJI, pl. XV *b*.
8) BHATTACHARYYA, pl. XIV *d*.

évidemment basé sur le *Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî-sâdhana*, cité par M. Foucher, et qui est le suivant (1) :

« Qu'on se conçoive comme identique à Mañjughosha; il est jaune, à une seule face, à deux bras; porteur des cinq bandelettes *(pañcacîra)*, il a l'air d'un prince et est orné de toutes les parures; de sa main gauche, il porte le lotus bleu *(utpaladharivâmakâra)*, sa main droite se repose à l'aise; il est assis sur la plateforme blanche d'un lotus placé sur un trône-à-lions » (2).

Mais, ainsi qu'on vient de le lire, et ainsi qu'on peut le voir par l'illustration que donne M. Foucher (3), ce Mañjuçrî est immédiatement reconnaissable à son lotus bleu « si aisé à distinguer du lotus rose d'Avalokiteçvara» (4). Le personnage représenté sur la stèle de l'Indian Museum tenant en main le lotus rose, nous sommes obligée de l'identifier comme Avalokiteçvara. Cette forme se rapproche évidemment beaucoup de celle que décrit le *sâdhana*, celui-ci lui convenant presque exactement. Mais notre Si*m*hâsana-Lokeçvara porte dans sa coiffure un Buddha méditant, et il tient de la main droite un bouton de lotus — M. Bhattacharyya y voit à tort une cloche *(ghantâ)* (5). De chaque côté de la tête d'Avalokiteçvara, on peut remarquer les bandelettes flottantes *(cîra)*. Enfin, le siège est décoré de deux lions divergents qui encadrent une draperie.

La stèle de Mahoba représente un Avalokiteçvara du même type (6). La présence du lotus rose dans la main gauche ne permet pas de le confondre avec Mañjuçrî, et un second *padma* est visible à droite. Le coude droit s'appuie sur le genou relevé — le personnage étant assis dans l'attitude de l'aisance royale — et la main pend nonchalamment vers l'intérieur. Le personnage est paré. Le siège de lotus paraît soutenu par de petits orants (?), et il repose sur un socle exceptionnel dans l'iconographie d'Avalokiteçvara : ce socle comporte au centre une tête d'éléphant vue de face, entre deux lions divergents (?); aux extrémités, deux petits atlantes. Avec l'éléphant et les lions, nous avons deux éléments animaux du trône royal (7).

Les deux bronzes de Nâlandâ se ressemblent beaucoup, bien que l'un ait environ 0m30 (8) et l'autre 0m10 seulement (9). Le premier nous montre Avalokiteçvara assis les jambes étroitement croisées *(vajraparyanka)*, tandis que, sur le second, il est dans l'attitude de l'aisance royale *(mahârâjalîlâsana)*. L'un et l'autre

1) I. B. I., 2e ét., pp. 43-44.
2) M. FOUCHER a traduit par *trône*, mais l'expression du texte est *simhâsana, trône à-lions*.
3) I. B. I., 2e ét., fig. 3.
4) I. B. I., 2e ét., p. 44.
5) BHATTACHARYYA, p. 24. Cf. BANERJI, p. 38.
6) Pl. XII *b*.
7) J. AUBOYER, *Le trône dans l'Inde ancienne* (sous presse).
8) Pl. XII *c*.
9) Pl. XII *d*.

font de la main droite le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)* tandis que la main gauche, posée sur le siège, porte le lotus rose *(padma)*. L'un et l'autre sont parés; ils sont coiffés du *jatâmukuta* contenant une figurine de Buddha méditant. Chacun de nos Avalokiteçvara est assis sur un lotus, qui repose sur un trône orné aux extrémités de lions ailés, divergents, encadrant une draperie. Ce trône est encadré de deux motifs, également divergents, composés de lotus surmontés d'éléphants, surmontés eux-mêmes de lions cornus dressés, sur les têtes desquels repose la barre transversale du dossier. Sur le plus grand des deux bronzes, cette barre est encore surmontée de volatiles *(hamsa)*, qui se terminent en feuillage et servent à étayer le nimbe, office qui, sur l'autre pièce, est rempli par des sortes de fleurons. En outre, le plus petit des deux Avalokiteçvara a sa coiffure ornée de bandelettes très courtes.

Si nous exceptons le Si*m*hâsana-Lokeçvara du Ratnagiri — nous avons dit qu'il constituait un élément de transition — les formes que nous venons de voir révèlent une tendance très précise en faveur du symbolisme royal d'Avalokiteçvara. L'attitude — aisance royale, — le siège-à-lions, la coiffure à bandelettes (1), et jusqu'à l'ornementation latérale des trônes (2), sont à cet égard, significatifs. Nous devons d'ailleurs signaler que, si ces représentations nous semblent rares dans l'Inde propre, la tradition s'en est conservée au Nepâl; le témoignage nous en est fourni par la très belle statuette de cuivre, que nous avons admirée au Musée Indien de Londres sous le n° 27-1910 (3). En plein XVIIe siècle, cette pièce nous présente une contrepartie fidèle de la stèle du Xe siècle conservée à l'Indian Museum sous le n° 6273.

A prime abord, nous avions considéré ces représentations comme des variantes de la forme d'Avalokiteçvara dite *Simhanâda*. Ainsi que nous le verrons plus loin, les différences entre les deux séries d'images sont trop importantes pour être négligées. Cependant, elles n'ont pas seulement en commun leur siège animal, *simhâsana*, que les artistes traduisent souvent en sculpture par un *simha-vâhana*, lion-monture (4). La même notion a présidé à l'élaboration des deux formes. Les images que nous venons de voir constituent le démarquage d'une forme de Mañjuçrî, appelée *Mañjughosha*, celui-dont-la-voix-est-aimable, nom également donné à Vâgîçvara, maître-de-la-parole, dont Si*m*hanâda est « un succédané » (5). Si*m*hanâda (le-rugissement-du-lion) est, par son nom même, un hommage rendu à la voix ou au son (6).

1) Cf. *infra*, pp. 189-191.
2) J. AUBOYER, op. cit.
3) Arch. Ph. Gt. n° 1.912/3. Cette pièce, cataloguée à Londres dans l'art tibétain, serait népalaise (Indication de M. Jacques BACOT).
4) I. B. I., 2e ét. p. 34, n. 3.
5) I. B. I., 2e ét., p. 43.
6) Ceci sera examiné en détail à propos du lion, dans le chapitre *Piédestaux, sièges, fonds de stèle et montures*. Cf. *infra*, pp. 289-291.

5° *Simhanâda-Lokeçvara.*

A l'époque que nous avons appelée la renaissance, nous voyons coexister le Si*m*hâsana-Lokeçvara et une autre forme, où Avalokiteçvara doit être assis soit sur un trône-à-lions, soit sur un coussin reposant sur le dos d'un lion. Iconographiquement, il est toujours figuré de la seconde manière. Cette forme, populaire sous le nom de *Simhanâda-Lokeçvara*, celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde-en-vertu-du-rugissement-du-lion, présente de fortes analogies avec celle de Mañjuçrî appelée *Vâgîçvara*, celui-qui-a-la-maîtrise-de-la-parole. Nous retrouvons à nouveau l'élément sonore.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'étude attentive des *sâdhana* publiés par MM. Foucher (1) et Bhattacharyya (2), d'une part, l'examen des images, d'autre part, nous ont amenée à constater entre les Si*m*hâsana-Lokeçvara et les Si*m*hanâda de telles différences que nous avons dû les classer dans des catégories distinctes.

Tout d'abord, si le Si*m*hâsana-Lokeçvara porte toutes les parures, à l'exemple de Mañjughosha, le Si*m*hanâda doit être habituellement sans aucun ornement *(nirbhûshana)* (3), en quoi il diffère complètement de Vâgîçvara. En outre, si l'attribut du premier est le simple lotus rose *(padma)*, celui de Si*m*hanâda est ce même lotus, mais surmonté de l'épée *(khadga)*. Enfin, à sa droite se trouve un trident *(triçûla)*, et — dans l'iconographie — la disposition du siège animal est tout à fait différente.

Alors qu'en général les textes cités par MM. Foucher et Bhattacharyya se recoupent à peu près complètement, chacun de ces auteurs nous donne un autre *Simhanâda-sâdhana*. Nous croyons préférable de les citer tous les deux, en commençant par celui de M. Bhattacharyya, qui est le plus court et le plus simple :

« Que le conjurateur se conçoive comme Si*m*hanâda-Lokeçvara, de couleur blanche, à trois yeux, au chignon-en-tiare, sans aucun ornement; (il est) couvert de la peau de tigre, monté sur un trône-à-lions (4), assis dans l'attitude du délassement royal sur la lune, et resplendissant comme elle. A sa droite (se trouve) le trident blanc, autour duquel s'enroule un serpent blanc; à sa gauche ((il y a) un calice de lotus rempli de diverses fleurs parfumées. De sa main gauche s'élève le lotus avec une épée flamboyante ».

Voici maintenant celui de M. Foucher :

« Hommage à Si*m*hanâda ! à celui qui a deux bras et une seule face, qui est blanc, qui a trois yeux, qui a un lion pour monture (5), à Si*m*hanâda je rends un culte, à lui le Maître, guérisseur de toute

1) I. B. I., 2e ét., pp. 31-34.
2) BHATTACHARYYA, pp. 35-36. *Sâdhanamâlâ*, p. 63.
3) Une variante, citée par M. BHATTACHARYYA, (c'est la seule sur quatre *sâdhana*), donne *vibhûshana*, paré.
4) *simhasânastha*.
5) *simhavâhana*.

maladie. Tout d'abord que le conjurateur, sa toilette faite, assis à son aise dans un endroit selon son cœur... atteigne à la notion du vide. Puis, se rappelant son vœu (qu'il voie), développé de la syllabe ‚ *Pam!* ' blanche, un lotus; et par-dessus développé de la syllabe ‚ *Am!* ' blanche, un disque de lune; et par-dessus, développé de la syllabe ‚ *Ah!* ' blanche, un lion blanc; et par-dessus, développé de la syllabe ‚ *Am!* ' blanche, un lotus blanc; et sur le cœur dudit une syllabe ‚ *Hrîh!* ' blanche et toute rayonnante; ayant développé tout cela, qu'il se voie sous les espèces de Si*m*hanâda : le corps tout blanc, à deux bras, à une seule face, à trois yeux; le chignon en forme de tiare; la tête ornée d'Amitâbha; accroupi (à l'indienne), le genou droit relevé, assis sur un lion (1), vêtu d'une peau de tigre, les cinq Buddha émanant de sa personne (2), orné d'une moitié de lune (3); dans sa main gauche se tient, au-dessus d'un lotus blanc, un glaive blanc, et près de lui, sur un lotus blanc, un crâne (4) blanc rempli de diverses fleurs parfumées; à droite, sur un lotus blanc, un trident dont l'extrémité est enveloppée d'un serpent cobra blanc; ayant médité sur le Bienheureux en cet appareil, las de sa méditation, que le conjurateur prononce la formule (de conjuration) ».

Malgré leurs différences, les deux textes se rapportent bien à la même divinité, comme l'attestent les points essentiels : siège animal, absence de parures, attributs; nous pouvons joindre à cela le vêtement de peau de tigre et les trois yeux. C'est la première fois en date que nous rencontrons Avalokiteçvara pourvu de ces particularités çivaïtes. Çivaïtes aussi, d'ailleurs, le trident et le serpent qui l'encercle, de même que le crâne rempli de fleurs. Ce dernier fait presque toujours défaut sur les sculptures (5), ainsi que le vêtement de peau de tigre et le croissant lunaire (6).

Grâce aux représentations de Si*m*hanâda que nous avons eues sous les yeux, nous pouvons suivre l'évolution du type, depuis la renaissance jusqu'à la fin du style, en partant de la description d'un *sâdhana* pour aboutir à celle de l'autre.

Le N° B. G. 6 de l'Indian Museum (7), provenant de Bodh-Gayâ, présente un Si*m*hanâda de l'aspect le plus simple. Sauf l'absence du « calice de lotus rempli de fleurs », il illustre assez exactement le *sâdhana* cité par M. Bhattacharyya, mais le *simhâsana* indiqué fait place à un *simha-vâhana*. Le texte n'enjoignant

1) *simhâsana*, traduit par M. Foucher comme *simhavâhana* en raison du contexte qui précède.

2) *sphuratpañcatathâgata*.

3) *ardhacandrâlankrta*.

4) *karotaka*.

5) Sauf sur la stèle conservée au Musée de Birmingham, pièce tardive provenant de Sultanganj (Bengale) et dont la photographie vient de nous être obligeamment communiquée par l'Institut Kern.

6) Le texte de M. Foucher porte *ardhacandrâlankrta*, « orné d'une moitié de lune »; en général, le croissant devrait être porté dans les cheveux. Cf. les *sâdhana* de Nîlakantha et de Hâlâhala, *supra*, pp. 52 et 55.

7) Banerji, pl. XXXIV *c*.

pas la présence d'une figurine de Buddha dans la coiffure, l'artiste a placé devant celle-ci une réduction de *stûpa*, ce qui est insolite pour une représentation d'Avalokiteçvara, mais est peut-être explicable par une confusion de plus avec Mañjuçrî qui semble parfois porter cet ornement devant son *jatâmukuta* (1). Notre personnage tient dans la main droite un attribut indistinct (le texte ne fait mention d'aucun objet déterminé).

Le prochain en date de nos Si*m*hanâda nous paraît être celui qui se trouve encore actuellement à Bodh-Gayâ, dans l'enceinte du monastère çivaïte (2). De facture moins massive et plus souple que le précédent, il offre diverses particularités : l'apparition dans la coiffure de l'image d'Amitâbha; le petit lotus annexe, peut-être surmonté du crâne, qui sert de support à la main gauche, derrière laquelle s'élève la tige de l'autre lotus; la présence de cinq personnages volants, dont trois paraissent dirigés vers la droite et deux vers la gauche — il ne s'agit pas encore des cinq Buddha; — enfin, l'idée très personnelle de l'artiste qui a fait supporter chaque patte du lion par un minuscule éléphant. Ce fait — unique en son genre — nous remet en présence de deux éléments animaux sur trois dont se compose le siège royal, que nous avons mentionné au sujet des Si*m*hâsana-Lokeçvara (3).

Le Si*m*hanâda de Mahoba (4) doit être exactement contemporain du Si*m*hâsana-Lokeçvara trouvé dans le même site, et auquel il ressemble par le style. Son *jatâmukuta* comprend la figurine d'Amitâbha et se termine en bouton de lotus. En outre, on peut remarquer, au-dessus de ses oreilles, de très courtes bandelettes flottantes. Il diffère des Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ par son large nimbe décoré de pétales de lotus, par les réductions de *stûpa* qui l'encadrent et qui contiennent des assistants aux mains jointes, et par le rosaire que tient sa main droite. Pour la première fois, le lion est représenté couché sur un lotus. Dans son article publié en 1921 sur *Six Sculptures from Mahoba*, M. K. N. Dikshit s'est étonné que ce Si*m*hanâda ne portât aucune parure; l'ouvrage de M. Bhattacharyya, paru en 1924, lui en aura fourni l'explication : Si*m*hanâda doit presque toujours être *nirbhûsha*na, sans ornement (5).

Nous arrivons maintenant aux représentations plus complexes, qui illustrent le *sâdhana* traduit par M. Foucher. Nous en connaissons deux exemplaires. L'un, trouvé à Hasanpur (dist. de Monghyr), est actuellement à l'Indian Museum (6); nous savons seulement du second qu'il provient du Magadha, mais nous ignorons

1) Cf. *supra*, p. 145.
2) Pl. XIII.
3) Cf. *supra*, p. 185.
4) K. N. Dikshit, *Six Sculptures from Mahoba*, pl. I *a*.
5) D'après Bhattacharyya, p. 36, n., une seule variante, sur les divers *sâdhana* étudiés, indique : *vibhûshana*, « paré ».
6) I. B. I., 2e ét., fig. 2.

quel Musée ou quelle collection l'abrite aujourd'hui (1). Tout en conservant les prérogatives çivaïtes que constituent le troisième œil et le trident qu'encercle le serpent, ces Si*m*hanâda se classent d'emblée parmi les représentations royales d'Avalokiteçvara, par la présence des cinq Jina au sommet de la stèle et par la coiffure aux bandelettes flottantes *(cîra)*. Pour confirmer cette impression, l'artiste a même ajouté, à la base de l'une des stèles (2), la représentation des Sept Trésors du Roi Universel *(cakravartin)* : le Maître de Maison, le Conseiller, la Femme, l'Eléphant, le Cheval, la Roue et le Joyau (3).

Nous lisons dans le *sâdhana* que Si*m*hanâda est *sphuratpañcatathâgata*, c'est-à-dire que « de sa personne émanent les cinq Tathâgata ». Les expressions *pañcatathâgata* ou *pañcabuddha* sont habituelles aux *sâdhana* pour désigner les cinq Jina, ou Buddha des cinq points cardinaux (4); ceux-ci sont aisément reconnaissables à leur geste qui diffère pour chacun d'entre eux. Le fait que Si*m*hanâda irradie en quelque sorte les cinq Jina, constitue un symbole nouveau du caractère fondamental d'Avalokiteçvara, son omniprésence toute-puissante et souveraine, qu'exprimaient déjà ses aspects polycéphales *(Samantamukha*, celui-qui-fait-face-à-tout, qui voit tout), ou aux bras multiples *(Sâhasrabhuja*, qui tend vers toutes les directions ses mille mains secourables). Si*m*hanâda-Lokeçvara, celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde-en-vertu-du-rugissement-du-lion, porte vers les cinq points cardinaux la bonne parole de la Loi bouddhique (5). Il peut être intéressant, à ce propos, de se souvenir que, dans les très anciens contes indiens, l'un d'entre eux porte le titre pâli de *Cakkavatti-sîhanâda-suttanta* (6), ce qui, en sanskrit, équivaut approximativement à *Cakravartin-simhanâda-sûtra*. Ce titre a été interprété par J. Przyluski comme : la proclamation de la loi dans l'univers, faite par le monarque à la roue (7). Il semble que ce soit exactement ce que symbolise le personnage de Si*m*hanâda-Lokeçvara.

En outre, M. Foucher qui, dans sa transcription, a laissé quelques points de suspension après le composé *sphuratpañcatathâgata*, ajoute en note (8) : « Ces points de suspension marquent la place d'une épithète, a*m*s*alulitapañcacîra*m (les Mss. B 2 (9) et B 3 (10) lisent à tort *°vîram*) qui rappelle l'une de celles de Manjuçrî, dit le *pañcacîra* ». L'expression *amsalulitapañcacîra* peut se traduire par : « les cinq bandelettes voltigent sur ses épaules », ce qui est compréhensible si l'on regarde les images, alors qu'en lisant *°vîra*,

1) L. A. WADDELL, art. cit., pl. I. BHATTACHARYYA, pl. XIX *c*.
2) L. A. WADDELL. art. cit., pl. I. BHATTACHARYYA, pl. XIX *c*.
3) Cf. *infra*, pp. 306-307.
4) Nord, Est, Ouest, Sud et Centre.
5) Cf. *infra*, pp. 289-291.
6) *Sacred Books of the Buddhists*, éd. T. W. RHYS DAVIDS, vol. IV, n° XXVI, pp. 53-76.
7) Cours H. E., 19 janvier 1938.
8) I. B. I., 2e ét., p. 32, n. 2.
9) I. B. I., 2e ét., pp. 5-7. Ms. Add. 1593, Cambridge.
10) I. B. I., 2e ét., pp. 5-7. Ms. Dev. (anâgarî) 123, Paris.

on obtiendrait : « les cinq héros voltigent sur ses épaules », ce qui serait absurde après qu'il a été dit que « de sa personne émanent les cinq Buddha ». Ces derniers n'ont jamais été désignés par *pañcavîra*, les cinq héros; et ce sont évidemment des manuscrits défectueux qui sont à la base des confusions nombreuses, faites par M. Bhattacharyya au sujet de Mañjuçrî, entre *pañcacîra* et *pañcavîra* (1).

A propos de Mañjuçrî, M. Foucher reprend la discussion et écrit : (2) « A cette description (de Mañjughosha) manque une épithète fréquente : *pañcacîra*... qui est même devenue un de ses surnoms. Quel sens devons-nous lui attribuer ? *Cîra* signifie d'ordinaire une bande ou un lambeau d'étoffe; d'autre part, les variantes prouvent qu'il désigne ici un ornement, et même un ornement de tête (en n. : *on peut encore remarquer que cet insigne est presque constamment associé à la mention de* kumâra *ou prince royal*) (3) : on est par suite naturellement conduit à supposer qu'il s'agit en l'espèce de bandelettes ou de rubans faisant partie de la coiffure, et l'examen des monuments confirme cette manière de voir. Déjà les sculpteurs du Gandhâra avaient renouvelé des monnayeurs antiques l'usage de dérouler sur le nimbe des Bodhisattvas les bandelettes du turban qui leur servait de diadème (en n. ... A la vérité, on n'aperçoit... que quatre bandelettes; la cinquième serait censée flotter par derrière)... Ce sont encore elles qui, selon le texte et d'après la statue (4), , voltigent au-dessus des épaules ' de ce succédané de Mañjuçrî qu'est le Si*m*hanâda... L'Avalokiteçvara , au rugissement du lion ' n'aurait donc pas seulement emprunté à Mañjuçrî sa monture et son glaive, mais encore sa coiffure. Ajoutons qu'il a également retenu de lui l'une de ses poses favorites dites de , l'aisance royale ' ».

Or, de même que, chez Mañjuçrî, l'épithète de *pañcacîra* est associé à la mention de « prince royal » (5), donc à un symbolisme de souveraineté, de même nous voyons la représentation des bandelettes apparaître autour de la tête d'Avalokiteçvara dans des images à caractère royal. Le *Simhanâda-sâdhana* est le seul texte actuellement connu qui donne à Avalokiteçvara le qualificatif de *pañcacîra*, c'est pourquoi nous avons réservé jusqu'ici la discussion de cet ornement de tête. Mais nous l'avons déjà mentionné plusieurs fois. Si nous écartons tout de suite l'image du Lokanâtha B. G. 54 de l'Indian Museum (6), évidemment confondu avec le Sthiracakra nº C (d) 8/16 du Musée de la Ba*n*giya Sahitya

1) Bhattacharyya, p. 18, à propos de Vâk, lit *pañcacîra* et traduit par « wears the five pieces of monkish garments ». Pp. 20-21, à propos de Siddhaikavîra, il lit *pañcavîrakaçekharam* (M. Foucher, op. cit., p. 44, a lu le même texte *pañcacîra*°). Siddhaikavîra devant porter dans sa couronne *(mauli)* l'image d'Akshobhya, M. B. conclut que la présence des « cinq héros » *(pañcavîra)* est purement décorative ! etc...

2) I. B. I., 2e ét., pp. 42 ssq.

3) C'est nous qui soulignons.

4) I. B. I., 2e ét., fig. 2 (Si*m*hanâda de Hasanpur).

5) Cf. M. Lalou, op. cit., pp. 66-70.

6) Banerji, pl. XXXIII *b*.

Parishad (1), nous avons vu les *cîra* voltiger autour de la tête de :

a) Sha*d*aksharî-Lokeçvara (2) et ses assistants (3), qui personnifient la formule om *mani padme hum*, appelée Souverain-de-tous-les-rois *(sarvarâjendra)* ;

b) Si*m*hâsana-Lokeçvara (4), dont le trône-à-lions est royal, et l'attitude, celle de l'aisance royale; qui est en outre un succédané du Mañjughosha décrit par le *Mahârâjalîlâ-Mañjuçrî-sâdhana* comme étant *pañcacîra kumâra*, prince royal à la coiffure ornée des cinq bandelettes.

Nous voyons ici les *cîra* voltiger sur les épaules de Si*m*hanâda dont la monture est le lion — animal royal —, dont l'attitude est celle de l'aisance royale, et dont l'image est accompagnée des Sept Trésors du Roi Universel. Nous les verrons enfin orner la tête de Khasarpa*n*a (5) et de Vajradharma Lokeçvara (6), dont nous aurons l'occasion de constater par ailleurs le caractère royal.

Nous nous croyons donc autorisée à conclure que, si le seul *Simhanâda-sâdhana* enjoint pour Avalokiteçvara le port de la coiffure à cinq bandelettes, le symbolisme royal qui s'y rattache devait être d'une précision telle que les artistes des XIe et XIIe siècles n'ont pas hésité à en orner toutes les images d'Avalokiteçvara pour lesquelles ce caractère s'imposait : Sha*d*aksharî-, Si*m*hâsana-, Si*m*hanâda- (7) et Khasarpa*n*a-Lokeçvara (8).

6° *Çrî-Potalake-Lokanâtha.*

L'Indian Museum possède, sous le n° 5859, une stèle provenant de Kurkihar et qui, à l'exemple du n° 6273 (9), a donné lieu à des identifications contradictoires. A la page 38 de son ouvrage, Banerji écrit qu'il s'agit « évidemment de Lokanâtha », assis dans une grotte, portant la figurine d'Amitâbha sur la tête, faisant le geste d'enseignement, tenant la tige du lotus rose *(padma)* sous son bras, et assisté de deux personnages : celui de droite est identifié par l'auteur comme Târâ; celui de gauche, qui a quatre bras, comme Maitreya. Banerji décrit ensuite le paysage rocheux, peuplé d'ascètes et d'animaux, qui entoure la grotte; au sommet, se trouvent, dans des niches, les représentations des cinq Jina; celui qui surmonte directement Lokanâtha est Vairo-

1) BANERJI, pl. XXXVII *b*.
2) Groupes de Sârnâth et de Colgong. Cf. *supra*, p. 174.
3) Groupe de Sârnâth, cf. *supra*, p. 174.
4) Cf. *supra*, p. 185.
5) Cf. *infra*, pp. 194-197.
6) Cf. *infra*, p. 199.
7) Peut-être les cinq petits personnages qui voltigent autour du Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ peuvent-ils être considérés comme l'expression plastique d'un texte défectueux : *amsalulita-pañcavira*, « les cinq héros voltigent sur ses épaules». Ce serait la preuve qu'aucun artiste n'a jamais songé à traduire *pañcavira* par les cinq Buddha. Cette hypothèse nous paraît confirmée par la présence des cinq génies volants surmontant le Si*m*hanâda très tardif, provenant de Sultanganj, conservé au Musée de Birmingham, et dont la photographie nous a obligeamment été communiquée par l'Institut Kern.
8) L'image que nous proposerons d'identifier avec Vajradharma-L.e remonte au IXe siècle où la présence des bandelettes était extrêmement rare.
9) Cf. *supra*, pp. 183-184.

cana, Jina du Centre, reconnaissable à son geste d'enseignement *(dharmacakra-mudrâ)*.

Page 94, parlant de cette même stèle, Banerji décrit le bodhisattva comme « une émanation d'Akshobhya » dont « il porte l'effigie dans sa coiffure »; il décrit encore les assistants comme étant féminin (à droite) et masculin (à gauche).

L'illustration qu'il donne (1) étant assez défectueuse, nous avons été heureuse d'en trouver deux autres (2), dont l'une ne reproduit que le groupe principal, mais de face (3); grâce à ces images, nous avons pu conclure, avec Mme Kramrisch (4), qu'il s'agissait bien d'une représentation d'Avalokiteçvara : il porte dans son *jatâmukuta* une figurine de Buddha méditant, donc d'Amitâbha, puisque les cinq Jina sont alors bien différenciés; il est encadré de ses assistantes coutumières, Târâ à droite et Bh*r*ku*tî* à gauche, reconnaissables à leurs attributs, et à la différence de leurs coiffures : couronne de Târâ, *jatâmukuta* de Bh*r*ku*tî*; ce dernier a pu causer une confusion avec Maitreya, surtout si comme celui de Maitreya, il est orné d'une réduction d'édifice sacré (5).

M. French et Mme Kramrisch, qui ne sont pas d'accord sur ce point avec Banerji, datent cette pièce du règne de Gopala II, c'est-à-dire de la première moitié du xe siècle. Banerji la range parmi les œuvres de la renaissance. Nous préférons cette dernière date, car nous ne connaissons pas de sculpture antérieure où Avalokiteçvara soit surmonté des cinq Jina, ce qui — au contraire — est fréquent pendant la dernière période de l'art Pâla-Sena.

Parmi toutes les représentations que nous avons étudiées, nous n'avons rencontré aucun équivalent de celle-ci. Il s'en est fallu de peu que nous ne la classions comme une variante de Lokanâtha, ou que — à l'exemple de Banerji (6) — nous l'appelions *Lokeçvara*, celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde, titre justifié par la pose des mains : si, en effet, le geste de mise en marche de la roue est celui de l'enseignement, il est aussi par excellence le geste royal (7).

Mais, au nombre des miniatures étudiées par M. Foucher (8), nous avons trouvé la description suivante, correspondant au n° 73 du Ms. Add. 1643 (le plus ancien) :

« *Çrî-Potalake-Lokanâtha*h. – Bodh. blanc, assis à l'indienne, la jambe droite pendante, les mains réunies dans le geste de l'enseignement; sous les bras passent deux lotus roses. Deux assis-

1) BANERJI, pl. XV *d*.
2) J. C. FRENCH, op. cit., pl. XXIII *b*. S. KRAMRISCH, art. cit., fig. 42. Cf. pl. XIV *b*.
3) J. C. FRENCH, op. cit., pl. XXIII *b*.
4) S. KRAMRISCH, art. cit., fig. 42.
5) Cf. *supra*, p. 149.
6) BANERJI, pl. XV *d*.
7) Cf. J. PRZYLUSKI, *Un ancien peuple du Penjab, les Salva*; et J. AUBOYER, *Le trône... dans l'Inde ancienne*.
8) I. B. I., 1e ét., p. 203.

tantes, Bodh. à droite jaune, à gauche rouge (Târâs ?). — Temple souterrain dans la montagne, bois».

Notre stèle de l'Indian Museum présente évidemment quelques différences avec la description ci-dessus : au lieu des deux lotus roses passant sous les bras, nous n'en avons qu'un, passé dans le bras gauche; en outre, les assistants ne sont pas les mêmes : la couleur jaune (dorée) de celui de droite correspondrait à Sudhanakumâra (1), et la couleur rouge de celui de gauche à Hayagrîva; Târâ, représentée à droite, serait verte, et Bh*r*ku*t*î, à gauche, serait jaune, mais elle aurait quatre bras. Nous croyons cependant que le geste d'enseignement, extrêmement rare dans les représentations d'Avalokiteçvara (2), la position du lotus qui n'est pas porté dans la main — ce qui est également peu fréquent, — et la grotte rocheuse dans un paysage boisé, nous autorisent à donner à notre personnage le nom de *Çrî-Potalake-Lokanâtha* (3).

Nous ne pensons pas devoir nous étonner outre mesure de la substitution des assistants : Târâ et Bh*r*ku*t*î sur la stèle, Sudhanakumâra et Hayagrîva sur la miniature. Cette dernière est postérieure d'un siècle au moins à la sculpture, et la vogue dont jouissait aux XIe - XIIe siècles la représentation de Khasarpa*n*a peut être responsable de cette divergence : il existe, comme nous le verrons plus loin (4), des images de Khasarpa*n*a, encadrées seulement de Sudhanakumâra et de Hayagrîva (5) ou de Târâ et de Bh*r*ku*t*î (6). D'autre part, la miniature n° 25 du Ms. A 15 (le plus récent) (7), nous montre un *Potalakaparvata-Lokeçvara* qui, pour être dans la même grotte rocheuse et encadré des mêmes assistants que celui du Ms. Add. 1643, n'en offre pas moins un aspect sensiblement différent : au lieu de faire le geste d'enseignement et d'avoir deux lotus roses passant sous les bras, il tient sa main droite posée sur son genou, et, de la gauche, il porte un lotus rose *(padma)*. Comme pour les deux interprétations que les manuscrits donnent de l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon (8), il semble qu'ici encore le plus ancien (le Ms. Add. 1643) soit resté plus près de l'original, tandis que le second ait été influencé par les représentations contemporaines. Le Potalakaparvata-Lokeçvara emprunte au Khasarpa*n*a le geste de sa main gauche; mais le Khasarpa*n*a conserve généralement, comme un ornement placé à sa droite, le lotus qui passait sous le bras droit du Çrî-Potalake-Lokanâtha.

1) Sudhanakumâra sera l'assistant de Khasarpa*n*a. Dans I. B. I., 1e ét., p. 72, M. Foucher reconnaît que, sur les miniatures, il est fort difficile de déterminer le sexe des divinités dont l'accoutrement est le même. L'éminent auteur a fait parfois quelques petites erreurs d'identification, qu'il a d'ailleurs rectifiées dans I. B. I., 2e ét.

2) Cf. A. J. Bernet Kempers, op. cit., pp. 27-28.

3) Tel est également l'avis de M. Foucher auquel nous avons soumis notre proposition.

4) Cf. *infra*, p. 196.

5) Banerji, pl. XXXIII *a*, n° 3804 de l'Indian Museum.

6) *Expl. Orissa*, pl. VIII, fig. 2. Provenant de Chauduar. Plutôt que des Khasarpa*n*a, ces images sont peut-être des Potalakaparvata-Lokeçvara.

7) I. B. I., 1e ét., p. 212.

8) Cf. *supra*, pp. 133-135.

Enfin, si ce dernier fait le geste royal de la mise en marche de la roue, geste qui s'accorde avec sa résidence sur le Potala, montagne royale (1), et avec la présence des Jina des cinq points cardinaux, Khasarpa*n*a — qui fait le geste de faveur *(vara-mudrâ)* — offre d'autre part un certain nombre de caractères royaux sur lesquels nous reviendrons (2).

Ne nous étonnons pas des analogies que nous rencontrons entre l'Avalokiteçvara du Potala et le Khasarpa*n*a. Târanâtha nous les explique par une légende selon laquelle Khasarpa*n*a ne serait autre que l'Avalokiteçvara du Potala qui — à la suite des prières et du pèlerinage de l'*upâsaka* Çantivarman — se serait transporté au Bengale en « glissant à travers l'espace », d'où son nom (de *kha*, espace; *SARP-*, glisser, ramper; *ana* étant le suffixe exprimant l'action) (3). Nous comprenons alors aussi la diversité des assistants : l'Avalokiteçvara du Potala devait être entouré de Târâ, Bh*r*ku*t*î, Hayagrîva et Ekâja*t*î (4). Or, cette dernière n'apparaît jamais sur les sculptures où elle est remplacée par Sudhanakumâra. Il est donc vraisemblable que les artistes ont représenté l'Avalokiteçvara du Potala, et — par voie de conséquence — le Khasarpa*n*a, encadré soit de Târâ et de Bh*r*ku*t*î, soit de Sudhanakumâra et de Hayagrîva, soit enfin entouré de tous ces assistants.

7° *Khasarpana-Lokeçvara.*

Comme celle de Si*m*hanâda, et correspondant également à des textes déterminés, la représentation de Khasarpa*n*a appartient à la dernière période du style Pâla-Sena. Elle illustre d'ailleurs si exactement le *sâdhana* donné à la fois par MM. Foucher (5) et Bhattacharyya (6), que nous préférons le citer intégralement, dans la traduction de M. Foucher :

« Là-dessus, qu'il se conçoive lui-même comme (identique) au Bienheureux (Avalokiteçvara) : son corps resplendit des rayons du croissant de la froide (lune), un volumineux chignon lui fait une tiare et Amitâbha lui sert d'aigrette; il est assis, les jambes à demi-croisées, sur un disque de lune posé sur un lotus pleinement épanoui; toutes les parures ornent ses membres; sa face est souriante; on lui donnerait seize ans; sa main droite épand ses faveurs, de sa main gauche il tient un lotus rose à tige; il se plaît à laisser couler de sa main (droite) un filet de nectar pour le plus grand soulagement de Sûcîmukha qui (reconnaissable à) son gros ventre, à son effroyable maigreur et à sa couleur bleu-foncé, élève vers elle sa bouche; il habite le creux de la sainte montagne du Potalaka; ses regards sont humides de compassion; il respire l'amour;

1) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin*, p. 5 (169).
2) Cf. *infra*, pp. 195-197.
3) Târanâtha, trad. SCHIEFNER, pp. 141-145.
4) Il est également question d'Amoghapâça, mais nous supposons que celui-ci s'identifie à A°, car Târanâtha nous parle ensuite des *cinq* — et non des *six* — divinités.
5) I. B. I., 2ᵉ ét., pp. 26-28.
6) BHATTACHARYYA, pp. 36 sqq.

il est on ne peut plus propice et paré des divers signes heureux.

« Devant lui (à l'Est) se trouve Târâ; du côté de droite (du Sud) Sudhanakumâra. Sur les deux, Târâ est (vert) foncé; à la main gauche, elle porte un lotus bleu, de la main droite elle fait le geste de l'exposition : ornée des diverses parures, la prime jeunesse vient de faire éclore la lourdeur de ses seins. Quant à Sudhanakumâra, il élève pour saluer, ses deux mains réunies en coupe; il a l'éclat brillant de l'or, l'air d'un prince royal, un livre jeté sous l'aisselle gauche et toute la variété des parures.

« A l'Ouest est Bh*r*ku*t*î, Hayagrîva au Nord. Sur les deux, Bh*r*ku*t*î a quatre bras, la couleur de l'or, un gros chignon; à gauche, elle tient d'une de ses mains le triple bâton et de l'autre le vase-à-eau (des ascètes); à droite, elle fait de l'une le geste de l'adoration et tient de l'autre le rosaire; elle a trois yeux. Hayagrîva est rouge, nain, obèse; ses cheveux hérissés sont d'un jaune flamboyant; un serpent lui sert de cordon brâhmanique; un collier de barbe rousse entoure l'orbe de son visage; ses trois yeux sont rouges et ronds; il a les sourcils froncés d'un froncement (ou comme Bh*r*ku*t*î); il est vêtu d'une peau de tigre, armé d'un bâton, et fait de la main droite le geste de l'adoration.

« Il faut concevoir tous ces personnages les yeux fixés sur le visage de leur chef (1) et disposés autour de lui au mieux de l'effet à produire ».

A cette description, nous pouvons ajouter quelques particularités qui ne sont pas mentionnées par les textes, et qui caractérisent les représentations sculptées du groupe Khasarpa*n*a :

a) La présence coutumière d'un second lotus à la droite du personnage principal; ce second lotus nous rappelle celui qui passe sous le bras droit de Çrî-Potalake-Lokanâtha (2);

b) La présence constante des cinq Jina au sommet de la stèle; ils sont représentés soit dans les grottes d'un paysage rocheux évoquant la montagne Potala (3), soit dans des niches symbolisant des temples en réduction (4), soit devant des stèles en miniature (5), soit sur des lotus semblant jaillir du nimbe même d'Avalokiteçvara (6);

c) La présence constante (7) des bandelettes flottantes ornant la coiffure;

d) La présence fréquente, sur le piédestal, de l'ensemble ou d'une partie des Trésors du Roi Universel (8);

1) I. B. I., 2e ét., p. 28, n. 4 : « Que ce ne soient que de simples émanations de sa personne une variante le prouve assez clairement : « C'est ainsi qu'il faut réaliser le Bienheureux (A°) en cinq personnes, lui et son entourage » : *evam pañcâtmako Bhagavân bhavaniyah saparivârah*. On comprend dès lors pourquoi Târanâtha nous parle constamment des cinq divinités Khasarpa*n*a (trad. SCHIEFNER, pp. 143-145). »

2) Cf. *supra*, pp. 192-194.

3) *Expl. Orissa*, pl. VI, 6 et pl. VIII 2.

4) BANERJI, pl. XXXIX *d*.

5) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXXXI *b*.

6) BANERJI, pl. XXXIII *a*.

7) Sauf peut-être pl. VIII 2 de *Expl. Orissa* (prov. Chauduar).

8) *Expl. Orissa*, pl. VI 6 et VIII 2. Cf. notre pl. XV.

e) La présence fréquente, à la base de la stèle, d'un motif qui, par comparaison avec le lotus d'une part, et, d'autre part, avec le joyau représenté parmi les Sept Trésors, nous semble évoquer le « joyau sur le lotus » *(manipadma)* dont il est question dans la formule en six syllabes (1).

Nous rangeons parmi les Khasarpa*n*a deux images découvertes dans l'Orissa — l'une vraisemblablement au Ratnagiri (2), l'autre à Chauduar (3) — et conservées à l'Indian Museum. L'insuffisance des reproductions ne nous permet pas de déterminer le nombre et l'identité des assistants. D'autre part, chacune d'entre elles n'est pourvue que d'un seul lotus-attribut, celui qu'Avalokiteçvara tient dans sa main gauche — mais le très beau Khasarpa*n*a de Vikrampur (4) ne possède également qu'un lotus unique —. En outre, l'Avalokiteçvara de Chauduar ne nous présente pas les bandelettes *flottantes*, mais *tombantes* sur ses épaules. Enfin, il nous est absolument impossible de discerner la présence dans la coiffure de la figurine d'Amitâbha.

Cependant, la représentation des cinq Jina au sommet des deux stèles, et celle des Sept Trésors dans les rinceaux décorant les sièges (5), fournissent d'assez fortes raisons d'identifier l'une au moins de ces sculptures à Khasarpa*n*a (6), l'autre pouvant être Potalakaparvata-Lokeçvara (7); car un simple Lokanâtha ne jouit jamais de ces prérogatives. Il est vraisemblable que les sculpteurs de l'Orissa constituaient un groupe provincial qui, influencé par l'art du Magadha, conservait néanmoins ses formules propres, ce qui expliquerait également les paysages montagneux, et les arcatures polylobées qui abritent Avalokiteçvara (8). Un cas analogue se présente, d'ailleurs, pour le Khasarpa*n*a de Vikrampur (9), qui se trouve dans une niche trilobée, et qui est un des seuls à *baisser* la main gauche pour porter la tige du lotus rose *(padma)* (9). Tous les autres Khasarpa*n*a que nous connaissons se tiennent de très près et dénotent une origine commune, sinon le travail d'un même atelier; ils sont caractérisés par le port du lotus dans la main gauche *levée*, l'*ûrnâ* souvent en rectangle vertical, la mièvrerie des attitudes, et l'extrême dessèchement de l'ensemble au profit des détails. L'exemple le plus parfait nous semble être celui du British Museum (10).

Nous devons signaler enfin qu'il nous a été donné de rencontrer

1) Cf. pl. XV et BANERJI, pl. V *b* et XVII *c*.
2) *Expl. Orissa*, pl. VI 6.
3) *Expl. Orissa*, pl. VIII 2.
4) Pl. XIV *c*.
5) *Expl. Orissa*, p. 22. Ils sont indiscernables sur les reproductions.
6) *Expl. Orissa*, pl. VI 6.
7) *Expl. Orissa*, pl. VIII 2.
8) Cf. O. C. GANGOLY, *A Stone Image of Avalokiteçwara...* Rûpam n° 30, pp. 37-38. L'arcature polylobée, originaire de l'Orissa, aurait influencé l'art du Bengale.
9) Comparer le Lokanâtha de Nâlandâ, reproduit dans l'article de O. C. GANGOLY, cité *supra*, n. 8.
10) Pl. XV.

une stèle, le nº 3423 de l'Indian Museum (1), sur laquelle le groupe représenté offre toutes les caractéristiques des « cinq divinités Khasarpa*n*a », mais où ces divinités sont représentées *debout*. A notre connaissance, cette image est unique. Avalokiteçvara porte une coiffure endommagée dont nous ne pouvons discerner les détails. Outre les cinq Jina et les deux génies volants qui l'entourent, il est encadré d'un motif composite, rappelant les décorations de dossiers de trônes (2), et superposant, de chaque côté, un lotus, un éléphant, un lion cornu dressé, un *makara*, tous ces animaux étant chevauchés par des personnages fabuleux.

Par le style et la composition de son encadrement, cette stèle nous annonce les décorations fantastiques des bronzes népalais (3). D'autre part, la superposition des trois animaux symboliques de la royauté vient s'ajouter aux multiples raisons que nous avions par ailleurs de considérer Khasarpa*n*a comme une représentation royale d'Avalokiteçvara : résidence sur le Potala, montagne du monarque universel (4) ; bandelettes flottantes de la coiffure (5) ; Jina émanant de sa personne vers les cinq points cardinaux (6) ; trésors du *cakravartin* ornant la base de la stèle.

8º *Vajradharma-Lokeçvara*.

La traduction donnée par M. Bhattachryya du *sâdhana* de Vajradharma étant incomplète, tant dans son article sur *The Identification of Avalokiteçvara images* (7) que dans son *Indian Buddhist Iconography* (8), nous avions d'autant plus longuement hésité à reconnaître en lui une forme de notre bodhisattva que les prérogatives dont il jouit sont tout à fait particulières. Après examen de l'édition même de la *Sâdhanamâlâ* (9), nous sommes en mesure de présenter la traduction suivante, complète cette fois :

« Plaçant sur la lune de son cœur la syllabe ' *Hrî*h ! ' qui suscite à l'esprit le caractère absolu de la loi ; ayant fait étinceler de celle-ci des rayons rouges semblables à la nuée, et, par eux, le monde qui a forme de Lokeçvara, avec ses (êtres) mobiles et immobiles ; ayant fait les choses existantes en vue du bodhisattva, et les ayant placées sur le cœur ; ayant détourné cette syllabe ' *Hrî*h*!* ' en un clin d'œil, par l'application de sa connaissance, alors, que le conjurateur se conçoive ici comme l'excellent Vajradharma, blanc, de couleur rouge ; il a le même éclat que le rubis ; sa tiare est ornée des cinq Buddha et ses yeux sont dilatés de joie ; de sa main gauche, il porte avec orgueil une tige de lotus à seize pétales, et de la main droite, il l'expose contre son cœur ; il est assis sur le disque de la

1) Pl. XIV *d*.
2) J. AUBOYER, *Le Trône... dans l'Inde ancienne*
3) Cf. *supra*, p. 185.
4) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin...*
5) Cf. *supra*, pp. 189-191.
6) Cf. *supra*, p. 189.
7) *Proceedings...*, p. 286.
8) P. 51.
9) P. 33.

lune, qui est lui-même placé sur un paon; il s'est replié en *sattvaparyanka* et il possède la joie du sentiment érotique; il circule dans le sanctuaire des grands actes, lequel est situé à l'intérieur du *caitya;* celui qui médite constamment sur lui obtient la *bodhi*».

Par ce qui précède, on peut se rendre compte de l'aspect inattendu que revêt cette forme d'Avalokiteçvara, coiffé d'un diadème aux cinq Buddha, et monté sur un paon, *vâhana* coutumier d'Amitâbha. Si le paon est considéré comme un animal au symbolisme royal et solaire (1), les cinq Buddha semblent renforcer le caractère cosmique de Vajradharma, dont le texte nous dit expressément qu'il *est* le monde. Ceci a d'ailleurs été examiné plus haut (2).

Du point de vue iconographique, M. Bhattacharyya illustre son texte d'un très médiocre dessin népalais moderne, où, constate-t-il lui-même, la main droite, qui devrait être vide, tient le livre (3). Or, nous avons trouvé, dans l'ouvrage de Banerji (4), une très belle sculpture de la première période, figurant un personnage énigmatique que, pour une raison ignorée de nous, l'auteur appelle *Vajrapâni*, et en qui nous nous proposons de voir une représentation de Vajradharma. Comme nous l'avons dit au sujet du *padmapâni* de Paharpur (5), les différences qui existent entre l'image et le texte du *sâdhana*, nous incitent à une grande prudence. Il nous semble pourtant que l'identification vaille la peine d'être suggérée : en effet, l'image date du IXe siècle au plus tard (6); elle offre donc vraisemblablement le premier état d'une forme que la *Sâdhanamâlâ* ne devait codifier qu'au XIIe (7).

Le personnage de l'Indian Museum (n° 3784) se présente à nous assis dans une attitude que nous ne rencontrerons nulle part ailleurs chez Avalokiteçvara : les deux jambes sont repliées l'une sur l'autre sans être croisées. Cette attitude se trouve être aussi celle de Mañjukumâra (8), voire de Cu*nd*â (9), pour lesquels les *sâdhana* préconisent également le *sattvaparyanka* (10); il semble donc possible d'admettre qu'elle corresponde à ce terme, et si, comme nous le propose M. Renou (11), cette attitude est «l'attitude noble par excellence», elle convient parfaitement à des personnages aussi importants que « l'excellent » Vajradharma qui *est* le monde, ou à Mañjuçrî qui est *kumâra*, prince royal.

Si le lotus où prend place le bodhisattva reproduit par Banerji ne repose pas directement sur le dos d'un paon (12), le trône où

1) J. AUBOYER, *Le Trône... dans l'Inde ancienne*. Ceci apparaît d'ailleurs de façon indéniable dans le *Morajâtaka* (éd. COWELL, II, pp. 23 sq.). Cf. *infra*, pp. 283-284.
2) Cf. *supra*, p. 107.
1) BHATTACHARYYA, p. 51 et pl. XXIV *e*.
2) Pl. XVI.
3) Cf. *supra*, pp. 180-181.
4) Cf. *supra*, p. 163.
5) Cf. *supra*, pp. 48-49.
6) BANERJI, pl. XV *c*.
7) BHATTACHARYYA, pl. XXXVII *b*. I. B. I., 1e ét., fig. 24.
8) BHATTACHARYYA, p. 27. I. B. I., 2e ét., pp. 80-81.
9) Cf. *infra*, pp. 258-260.
1) Nous avons vu que le disque de lune n'est jamais représenté. Cf. *supra*, p. 169 et n. 1.

il se trouve est décoré de deux paons divergents, aux têtes retournées, qui encadrent une draperie tombante. Celle-ci, nous l'avons vu (1), se rencontre sur les trônes des Avalokiteçvara que nous avons appelés Si*m*hâsana-Lokeçvara : elle est alors flanquée de deux lions divergents. Elle semble donc, elle aussi, faire partie de l'iconographie des personnages royaux. Chez notre pseudo-Vajradharma, ce caractère de souveraineté est encore renforcé par les bandelettes flottant sur le nimbe, bandelettes sur l'importance desquelles nous nous sommes déjà longuement étendue (2). Enfin, les *stûpa* qui encadrent notre personnage, nous paraissent devoir illustrer l'expression *caityântahstha-mahâkarma-kûtâgâra-vihârin*, « il circule dans le sanctuaire des grands actes, lequel est situé à l'intérieur du *caitya* »; le *stûpa*, en effet, surmonte souvent les images de Mârîcî (3) et d'Ush*n*îshavijayâ (4) qui sont dites *caityagûhagarbhasthitâ* « résidant au sein du *caitya* » (5).

En ce qui concerne l'attribut que portent les mains du personnage représenté, il ne nous est pas permis de le reconnaître, d'une part à cause de la médiocre reproduction, et d'autre part, pour la raison que la main droite et l'objet qu'elle tenait sont brisés. Si nous en croyons le *sâdhana*, ce devrait être un lotus, présenté comme celui du *padmapâni* de Paharpur, le terme qui exprime le geste d' « exposition » de la fleur étant le même dans les deux cas, *vikâçayant* (6). Or, nous constatons, en comparant les deux images, que les poses de mains sont identiques chez notre pseudo-Raktalokeçvara (7) et chez le pseudo-Vajradharma (8). N'est-ce pas parce qu'elles traduisent l'une et l'autre la même expression sanskrite ? Et, en conséquence, ne confirmeraient-elles pas nos identifications ?

Cependant, le bodhisattva n° 3784 de l'Indian Museum présente avec le *sâdhana* une différence capitale : si, contrairement aux Avalokiteçvara coutumiers, il n'est pas coiffé du *jatâmukuta* mais d'une véritable tiare d'orfèvrerie, celle-ci ne contient pas l'image des cinq Buddha (9).

Enfin, devant la draperie tombante qui recouvre le milieu du trône, nous remarquons la présence d'un personnage féminin (?)

1) Cf. *supra*, pp. 184-185.

2) Cf. *supra*, pp. 189-191.

3) *Catal. Dacca*, pl. XIII *b* et XIV.

4) BANERJI, pl. XLII *a*.

5) BHATTACHARYYA, pp. 98, 100.

6) Cf. *Sâdhanamâlâ*, pp. 84 et 33.

7) Pl. XIV *a*.

8) Pl. XVI. BHATTACHARYYA, p. 47, avait déjà noté que Raktalokeçvara II était identique à Vajradharma, à l'exception du *vâhana*, et de la tiare aux cinq Buddha.

9) Comme Vajradharma, Padmanartteçvara II doit porter un diadème d'orfèvrerie *(mukuta)*, au lieu du chignon en tiare *(jatâmukuta)*; chez les deux divinités, cette particularité de la coiffure est associée à l'attitude *sattvaparyanka*. Cf. *supra*, pp. 53 et 56.

en *âlidhâsana*, tenant de la main droite la massue et de la gauche le lacet *(pâça)* (1).

Pour ces raisons, nous ne sommes pas en mesure de soutenir de manière absolue notre identification. Nous considérons cependant qu'elle vaut la peine d'être proposée, car les diverses prérogatives du bodhisattva représenté ne sauraient, semble-t-il, appartenir à aucun autre qu'à Vajradharma Lokeçvara.

9° *Avalokiteçvara en tant que divinité assistante.*

Nous ne rencontrons pas de représentations de celui-ci durant la première période. La *triade de Mahâbodhi*, par son style, ne peut guère remonter plus haut que le XIe siècle. Cette triade a improprement été identifiée comme le Triple Joyau *(Triratna)* (c'est-à-dire le Buddha, la Loi — *Dharma* — et l'Église — *Samgha)* par Cunningham (2), puis par M. Oertel (3) qui la compare au groupe Shadaksharî de Sârnâth, également identifié par lui comme *Triratna* (4). A Mahâbodhi, nous avons donc sous les yeux une triade dont le personnage central est le Buddha, assis, les jambes étroitement croisées *(vajraparyanka)*, la main droite faisant le geste de prise à témoin de la terre *(bhûmishparçamudrâ)*; à sa droite, se trouve une divinité masculine, assise la jambe droite pendante, la main droite faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*, la main gauche tenant le lotus rose *(padma)*; le sculpteur ayant omis de représenter une figurine de Buddha dans la coiffure de cet assistant, nous aurions hésité à le ranger parmi nos Avalokiteçvara s'il ne faisait pendant à une divinité féminine qui, reconnaissable à son lotus bleu *(utpala)*, est évidemment Târâ. Nous savons que Târâ est considérée comme la parèdre d'Avalokiteçvara, et, en outre, Hiuan-tsang nous a appris qu'au Magadha, dès le VIIe siècle, on pouvait voir des triades représentant le Buddha entre Avalokiteçvara à droite et Târâ à gauche (5). Celle de Mahâbodhi demeure cependant la seule que nous connaissions en cet ordre.

Dans son ouvrage sur la sculpture orientale de l'Inde, pl. XIII *b*, Banerji nous montre une stèle où est figuré schématiquement l'épisode de la vie du Buddha, connu sous le nom de « Descente du Ciel des Trente-trois Dieux ». Le Buddha y est représenté debout, la main droite faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*; au lieu des assistants qui accompagnent habituellement le Buddha dans cette circonstance, Indra et Brahmâ, le sculpteur a représenté

1) BANERJI, p. 29, nous affirme qu'il s'agit d'une divinité féminine: sans cela, et par comparaison avec l'assistant du Lokanâtha Kr. 7 (cf. pl. XI *c*), nous aurions identifié ce personnage avec Hayagrîva.

2) *Mahâbodhi*, pl. XXVI *a*.

3) A. S. I. AR. 1904-1905, p. 87 et pl. XXXI *d*.

4) M. BHATTACHARYYA, p. 34, a fait raison de l'identification de M. ŒRTEL, en démontrant que ce groupe est le Shadaksharî-L°. Les personnages ont cependant l'aspect que l'iconographie népalaise prête à *Dharma*, la Loi. Même ouv. pl. III.

5) *Mém. Contr. Occid.*, I, pp. 439 ssq.

deux bodhisattva dont l'un, celui de gauche, est *padmapâni* (porteur de lotus). Banerji a identifié ces personnages comme Maitreya et Avalokiteçvara (1). Il est possible que l'artiste, influencé par le *sâdhana* dont nous parlerons plus loin, ait eu l'intention de figurer ceux-ci; mais l'assistant de gauche, le pseudo-Avalokiteçvara, ne porte pas de figurine de Buddha dans sa coiffure; en outre, nous n'avons aucun texte, ni aucun élément comparatif, nous permettant d'accepter cette identification.

Le plus grand nombre de triades où Avalokiteçvara figure à titre d'assistant appartient à la dernière période du style Pâla-Sena. Elles illustrent un texte appelé *Vajrâsana-sâdhana* (2), et sont connues sous le nom de groupes *Vajrâsana-Buddha-Bhattâraka* (3). Le personnage principal est le Buddha, assis les jambes étroitement croisées sur le siège de diamant *(vajrâsana)* (4), et faisant de la main droite le geste de toucher la terre *(bhûmishparça-mudrâ)*. En ce qui concerne les assistants, nous citons la traduction de M. Foucher : (5)

« ... A la droite du Bienheureux, le bodhisattva Maitreya, jaune d'or, à deux bras, coiffé d'un chignon-en-forme-de-tiare, tenant de la main droite le chasse-mouche, ayant à la main gauche une branche de crinière de dragon *(campaka)*; de même à sa gauche, le bodhisattva Avalokiteçvara (6), blanc, coiffé d'un chignon-en-forme-de-tiare, portant de la main droite le chasse-mouche, ayant à la main gauche le lotus (rose); ce couple a les yeux tournés vers le visage du Bienheureux ».

A partir du XIe siècle, il ne nous est donc plus permis de nous tromper. Tous les Buddha du *Vajrâsana* ont pour assistants Maitreya et Lokeçvara, généralement disposés comme l'indique le texte, et très rarement intervertis (7). Sur les stèles, ils sont beaucoup plus petits que le Buddha, aussi les artistes n'ont-ils pu placer la figurine d'Amitâbha dans la coiffure d'Avalokiteçvara. Mais cette figurine est visible lorsque le groupe a été représenté en ronde-bosse (8). Ajoutons que le chasse-mouche fait souvent défaut, étant remplacé soit par un geste de la main droite *(mudrâ)* (9), ou des deux mains (10), soit par un attribut (11).

1) BANERJI, p. 81.
2) I. B. I., 2e ét., p. 16.
3) BANERJI, p. 86. Cf. notre pl. XVII *a*.
4) Les sculpteurs décorent souvent le siège d'un petit foudre *(vajra)*. Cf. *Expl. Orissa*, pl. V, fig. 3.
5) I. B. I., 2e ét., p. 18.
6) Le texte sanskrit porte *Lokeçvara*.
7) Cf. p. ex. GRIERSON, J. A. S. B., LXIII, I, n° 1, 1894.
8) BANERJI, pl. XXXII.
9) BANERJI, pl. XXXII. La m. dr. de L° fait le geste qui rassure.
10) *Expl. Orissa*, pl. V, 3. Maitreya a les mains jointes.
11) *Expl. Orissa*, pl. IV, 2. M° tient de la m. dr. le vase-à-eau.

Formes d'Avalokiteçvara représenté avec douze ou seize bras.

Nous ne connaissons pas, dans l'Inde propre, de représentations d'Avalokiteçvara où il ait huit ou dix bras. Mais l'Indian Museum renferme trois stèles dont deux le figurent avec douze bras (1) et une avec seize bras (2). Des deux premières, l'une seulement a été reproduite, par Waddell (3). Avalokiteçvara y est représenté debout, vêtu et paré comme de coutume; le *jatâmukuta* étant détruit, nous ne savons pas s'il comprenait ou non la figurine d'Amitâbha; la tête d'Avalokiteçvara est encadrée de deux Buddha qui sont assis à l'indienne sur des lotus, celui de droite faisant le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)* et celui de gauche le geste de prise à témoin de la terre *(bhûmishparça-mudrâ)*; aux pieds d'Avalokiteçvara se trouvent les assistants habituels : à droite, Târâ et Sûcîmukha; à gauche, Hayagrîva et Bhṛkuṭî. D'après Banerji (4), les attributs et les gestes seraient les suivants :

	Droite.	*Gauche.*
1.	Rosaire *(akshasûtra)*.	Livre *(pustaka)*.
2.	Menace *(tarjani-mudrâ)*.	Croc-à-éléphants *(ankuça)*.
3.	Indistinct (5).	Lacet *(pâça)*.
4.	Lotus *(padma)* ou roue *(cakra)*.	Lotus *(padma)*.
5.	Non-crainte *(abhaya-mudrâ)*.	Joyau *(ratna* ou *mani)* (6).
6.	Faveur *(vara-mudrâ)*.	Vase-à-eau *(kamandalu)*.

Cette représentation inusitée dut avoir à son époque une signification de souveraineté bien déterminée, car la coiffure d'Avalokiteçvara comporte les bandelettes flottantes *(cîra)* dont nous avons vu plus haut le caractère royal. Ces *cîra* confirment notre opinion selon laquelle cette image appartient à la dernière période, car elles sont rarement portées par Avalokiteçvara antérieurement à la renaissance (7).

Waddell a comparé cet Avalokiteçvara à une forme tibétaine analogue, appelée *Spyan ras gzigs don yod mchod pa'i nor bu*, ce qu'il a traduit par *Amoghavavṛthâvalokita*, « Avalokita dont la pierre sacrificielle est infaillible ». M. Filliozat a rétabli pour nous la traduction correcte en *Amoghârcanamanyavalokita*, « Avalokita au joyau d'honneur efficace ». Waddell considère ce personnage

1) BANERJI, p. 88.
2) BANERJI, p. 89 et pl. XXXIV *a*.
3) *The Indian Buddhist Cult...*, pl. II *c*.
4) La liste donnée par WADDELL des attributs et des gestes, d'après l'iconographie tibétaine, ne correspond pas aux attributs et aux gestes de la stèle reproduite. C'est pourquoi nous préférons donner ci-dessous la liste d'après BANERJI, p. 88.
5) Cet attribut est tenu comme le *joyau* des formes à six bras de la première période. Cf. pl. IX *a*, *b*, *c*.
6) Cet attribut nous paraît être en réalité une représentation du feu sacré *(agni)*. Cf. *infra*, p. 273.
7) A notre connaissance, la seule représentation d'A° qui porte les *cîra*, avant la renaissance, est notre pseudo-Vajradharma. Cf. *supra*, pp. 197-200.

comme une forme du dieu des richesses. Etant donné qu'il tient le joyau dans une de ses mains, on pourrait peut-être le considérer plutôt comme une forme de *Cintâmani Lokeçvara* (1), celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde-en-vertu-du-joyau-qui-exauce-les-désirs, *cintâmani* étant un qualificatif fréquent d'Avalokiteçvara hors de l'Inde (2). Cette notion ne correspondrait que partiellement à la proposition de Waddell, mais, à notre avis, elle s'accorderait mieux avec le caractère d'Avalokiteçvara.

Sur la stèle qui le représente avec seize bras, Avalokiteçvara est debout (3), vêtu, paré, coiffé comme à l'ordinaire, avec une figurine d'Amitâbha devant le chignon. Au sommet de la stèle se trouvent deux Buddha assis à l'indienne sur des lotus, celui de droite prenant la terre à témoin *(bhûmishparça-mudrâ)*, celui de gauche rassurant *(abhaya-mudrâ)*. Les assistants sont Târâ et Hayagrîva à droite, Bh*r*ku*t*î à gauche. Parmi les gestes et les attributs difficilement reconnaissables sur la très mauvaise reproduction, nous pouvons distinguer à droite : les gestes de non-crainte *(abhaya-mudrâ)* et de faveur *(vara-mudrâ)*, le rosaire *(akshamâlâ)*, la masse *(gadâ)*, le joyau *(ratna)*, la cloche *(ghantâ)* ; à gauche, le lotus rose *(padma)*, le lacet *(pâça)*, le vase-à-eau *(kamandalu)*.

Si cette dernière image d'Avalokiteçvara offre un certain intérêt iconographique, elle appartient à la pire décadence artistique, comme en témoignent non seulement la multiplication des bras, mais la raideur des figures, sans aucune vigueur et sans aucun modelé.

* * *

« *Lokeçvara-Vishnu* » *(?)*.

A la pl. XXXVIII de son ouvrage, Banerji nous montre quatre représentations d'une divinité aux bras multiples, dont il affirme qu'elle constitue un syncrétisme entre Vish*n*u et Lokeçvara. Ces images, qui appartiennent toutes à la dernière période de l'art Pâla-Sena, ont été trouvées respectivement à Ghiyasabad Garui, Sâgardighi et Sonarang (4).

Banerji considère que le personnage représenté sur la stèle de Sonarang, conservée maintenant au Musée de la Ba*n*giya Sâhitya Parishad sous le n° C (d) 7/9, serait sans conteste Avalokiteçvara, parce que la figurine décorant le sommet de la stèle serait celle du « Dhyâni-Buddha Amitâbha ». En outre, ce personnage, qui a douze bras, présenterait des gestes et des attributs dont certains seraient communs à Vish*n*u et à Lokeçvara, et qui sont les suivants : (5)

1) J. Przyluski, cours H. E., décembre 1937.
2) Pandit Bhagvanlâl Indraji, *The Bauddha Mythology of Nepal*..., p. 100, fig. 14.
3) Banerji, pl. XXXIV *a*.
4) Banerji, pp. 94-96, pl. XXXVIII *a, b, c, d*.
5) Pl. XVII *b*.

	Droite.	Gauche.
1.	Brisée.	Tortue *(kûrma)*.
2.	*Makara*.	Eléphant *(hastin)*.
3.	Oiseau.	*Garuda*.
4.	Indistinct.	Roue *(cakra)*.
5.	Indistinct.	Charrue *(langala)*.
6.	Faveur *(vara-mudrâ)*.	Brisée.

En comparant la divinité de Sonarang avec celles de Ghiyasabad, de Garui et de Sâgardighi, Banerji conclut à leur analogie, et les range dans une même catégorie sous le vocable de *Lokeçvara-Vishnu*.

Pour notre part, il ne nous est pas possible d'accepter cette identification, pour les raisons suivantes :

a) Rien ne nous prouve que le sculpteur de la stèle de Sonarang ait voulu représenter Amitâbha au sommet de celle-ci. Lorsque Amitâbha ne décore pas le chignon de son protégé, il le surmonte *directement* (1). Il n'est *jamais* séparé du *jatâmukuta* d'Avalokiteçvara par un chaperon à cinq têtes de *nâga*, comme c'est ici le cas. Nous ne connaissons ni dans l'Inde, ni ailleurs, de forme d'Avalokiteçvara dont la tête soit surmontée d'un tel chaperon.

b) Parmi les attributs et les gestes du personnage de Sonarang, seul le geste de faveur, et peut-être la roue, peuvent être communs à Lokeçvara et à Vishnu.

c) Les assistants masculins de la divinité de Sonarang n'ont rien de commun avec les assistants masculins coutumiers d'Avalokiteçvara, qui sont Sudhanakumâra et Hayagrîva.

Quant aux divinités de Ghiyasabad, de Garui et de Sâgardighi, la question se pose d'autant moins pour elles que le pseudo-Amitâbha ne les surmonte pas. De plus, celles de Ghiyasabad et de Garui ont les mains inférieures placées sur la tête de leurs assistants, ce qui est un geste particulier à Vishnu (2). Enfin, celle de Sâgardighi ayant été découverte en même temps que deux autres images de Vishnu, il semblerait logique qu'elle fût également *vaishnava*.

En conséquence, nous ne voyons aucune raison d'assimiler à des formes d'Avalokiteçvara, les divinités de Ghiyasabad, de Garui, de Sâgardighi et de Sonarang. La seule image rencontrée par nous, et dénotant une influence *vaishnava*, est la grande stèle dont nous avons parlé plus haut (3), à propos de l'art de l'Orissa aux VIII[e] et IX[e] siècles.

* * *

Les lignes qui précèdent étaient écrites lorsque nous avons eu

1) Cf. *supra*, fig. 2, p. 182.
2) Cf. par exemple, BANERJI, pl. XI *a*, LXVIII *a*.
3) Cf. *supra*, p. 192.

l'occasion de parler à M. Foucher des pseudo *Lokeçvara-Vishnu.* M. Foucher nous a fait observer que Vishnu était parfois représenté surmonté de Brahmâ — au lieu que celui-ci soit figuré sur un lotus issant du nombril de Vishnu —. Ceci confirmerait notre identification de la divinité de Sonarang avec Vishnu, car le chaperon aux cinq têtes de *nâga* serait alors celui du serpent Ananta (1).

1) Il ne faut pas s'étonner si, dans les pages qui précèdent, on n'a trouvé aucune mention des A° en stuc du site bouddhique de Nâlandâ. Il en existe fort peu de reproductions, et l'examen de celles-ci nous a permis de constater que ces stucs étaient de très basse époque et n'offraient aucun intérêt artistique. Cf. par exemple, A. S. I. AR. 1926-1927, pl. VIII *a*.

CINQUIÈME PARTIE

CINQUIÈME PARTIE

ÉTUDE STYLISTIQUE DES IMAGES INDIENNES D'AVALOKITEÇVARA

I. Le type physique.

Après avoir étudié les diverses formes que revêt dans l'art de l'Inde le personnage d'Avalokiteçvara, nous devons maintenant examiner les détails de ces représentations : type physique, vêtement, coiffure, parures, attitudes, gestes, attributs, sièges, etc... Il faut signaler cependant que, sauf exceptions que nous mentionnerons à mesure, rien de tout cela n'est particulier à notre bodhisattva, dont les images sont comparables à celles de la plupart des autres divinités contemporaines. Nous le constaterons d'ailleurs sans cesse dans l'examen qui va suivre.

Au cours de notre exposé, nous avons indiqué brièvement les différents types anatomiques donnés par les artistes indiens au bodhisattva Avalokiteçvara. Il est cependant nécessaire d'y revenir ici, quoiqu'il nous ait souvent été difficile de distinguer les détails du visage, indiscernables sur un grand nombre de reproductions.

L'art gréco-bouddhique nous offre un Avalokiteçvara (1) dont les traits pourraient aussi bien appartenir à un prince laïque ou, puisqu'il est marqué de l'*ûrnâ* circulaire, à n'importe quel bodhisattva. Le visage est d'un ovale assez large; les arcades sourcilières en arêtes vives, les yeux sans regard, les paupières bordées, la lèvre inférieure assez forte, tandis que la lèvre supérieure, plus mince, est surmontée d'une moustache. Sur les tempes, les cheveux ondulent légèrement. Tels nous apparaissent aussi les bodhisattva des Musées de Peshawar (2), de Lahore (3), de Londres (4) et du Louvre (5).

1) Pl. I *a*.
2) Arch. Ph. Gt. n° 1.222/25.
3) Arch. Ph. Gt. n° 1.222/18.
4) Arch. Ph. Gt. n° 1.229/4.
5) A. G. B. G., II, frontispice.

Mathurâ nous présente trois types successifs, qui ont néanmoins en commun la rondeur du visage parfois poupin. Sous les Kushâna (1), il s'agit d'un personnage massif, carré d'épaules, solidement campé sur ses deux pieds écartés. Les traits du visage sont à peine discernables : le nez est détruit, les yeux bordés très proéminents, la bouche large et paraissant esquisser un sourire. L'ensemble lourd et sans grâce rappelle d'assez près les Buddha-bodhisattva du frère Bala (2).

Un peu plus tard, nous avons affaire à un « enfant princier » (3), dont le visage arrondi conserve cependant encore une certaine dureté de traits : arcades sourcilières assez vives, où les sourcils sont indiqués comme par une soutache; *ûrnâ* ayant l'aspect d'une large pastille circulaire; yeux toujours sans regard, toujours bordés, mais dont la paupière supérieure est très haute, et l'exophtalmie prononcée; bouche aux lèvres charnues; cheveux représentés peut-être en frange de bouclettes stylisées sur le front. Ce type se retrouve chez d'autres bodhisattva du même style, particulièrement parmi ceux que conserve le Musée de Lucknow (4).

Enfin, le plus parfait Avalokiteçvara qu'ait produit l'art de Mathurâ appartient au style Gupta. C'est la tête conservée au Musée Guimet sous le n° 18646 (5). Les caractéristiques de Mathurâ s'y retrouvent, mais atténuées et comme fondues : les arcades sourcilières sont à peine indiquées; les sourcils en « soutache », mais plus étroits; les yeux sans regard et bordés, mais plus allongés et moins proéminents; le nez plutôt large et court et les lèvres charnues. L'ensemble est d'un modelé beaucoup plus doux que ce que nous avions vu jusqu'ici. Cette tête peut être rattachée par son style aux images de Buddha (6) et de bodhisattva (7) que l'école de Mathurâ produisit à la même époque, mais elle en constitue un des meilleurs exemplaires. A notre avis, elle présente d'ailleurs, par l'impression de jeunesse qui s'en dégage, un des visages les plus charmants que les artistes indiens aient jamais donné à Avalokiteçvara.

En ce qui concerne les Avalokiteçvara de style Gupta et post-Gupta du *Mahârâshtra*, il est généralement impossible sur les reproductions de discerner les traits du visage. Quant à l'aspect général, il semble que nous ayons affaire à deux catégories distinctes :

a) Avalokiteçvara représenté comme un personnage mince et élancé, peu ou point hanché, rarement fléchi, et reposant sur ses deux pieds : tel est le cas des Avalokiteçvara des *Miracles* (8),

1) Pl. I *b*.
2) Vogel, pl. XXVIII.
3) Pl. II *a* et *b*.
4) Vogel, pl. XXXVI *b*.
5) Pl. II *c* et *d*.
6) Vogel, pl. XXXI et XXXII.
7) Coosmarawamy, fig. 99.
8) Pl. III *a* et *b*.

sans exception, semble-t-il ; des *gardiens-de-porte* de Bâgh II (1) et d'Ellorâ VI (2) ; des *divinités principales* d'Ellorâ X (3) (Viçvakarma). On peut y rattacher l'Avalokiteçvara d'Amarâvatî (4).

b) Avalokiteçvara représenté comme un personnage gras et boursouflé, peu ou point hanché, reposant sur ses deux pieds ou assis à l'européenne. Tels sont les Avalokiteçvara *divinités principales* de Kârlî (5), d'Ellorâ II (6), IV (7), VII (8) ; les Avalokiteçvara à quatre bras d'Aura*n*gâbâd IX (9), et à onze têtes et quatre bras de Kanheri (10).

Ces deux modes de représentations se rencontrent à la même date pour les autres divinités. Par exemple, les personnages d'Aihole (11), du Kailâsa d'Ellorâ (12), ou de certaines grottes de Nâsik (13), sont du type « mince » ; alors que ceux des grottes XIX et XXVI d'Aja*nt*â (14), ou de certaines grottes hindouistes d'Ellorâ (15), sont du type « boursouflé ».

Si, parmi les Avalokiteçvara de la première catégorie, on compte dans le Mahârâsh*t*ra des chefs d'œuvre tels que celui des *Miracles* d'Aura*n*gâbâd VII (16), par exemple, c'est hors de l'Inde que l'on trouve les plus parfaits exemplaires de la seconde manière. Nous voulons parler de l'Avalokiteçvara *assistant* du *Cand*i Mendut de Java (17) qui, par sa facture assez empâtée, se rattache sans conteste à ceux des grottes IV et VII d'Ellorâ, mais avec un modelé beaucoup plus adouci et plus fondu.

Les Avalokiteçvara des grottes tardives d'Ellorâ appartiennent à un style voisin de celui des Pâla du Bengale. Ils sont généralement d'aspect naturaliste, mais représentés assis (18). Ils sont comparables aux images de Mañjuçrî (19), Vajrapâ*n*î (20) et autres bodhisattva du même site et de même date, ainsi qu'aux sculptures hindoues contemporaines (21).

1) Pl. V *a*.
2) Pl. V *b*.
3) Arch. Ph. Gt. nº 14.331/17.
4) Arch. Ph. Gt. nº 14.152/1.
5) L. Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, II, pl. 67.
6) Arch. Ph. Gt. nº 14.322/2.
7) Pl. IV *a*.
8) Arch. Ph. Gt. nº 14.327/4.
9) *Elurâ*, fig. 5.
10) *Cave-Temples*, pl. LV, 2.
11) Coomaraswamy, fig. 165.
12) R. Grousset, *Civil. de l'O.*, II, fig. 77. ssq.
13) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, pl. XXV, fig. 69.
14) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, pl. XXV, fig. 68.
15) G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, pl. CXVIII, 1.
16) Pl. III *a*.
17) Arch. Ph. Gt. nº 23.162/101.
18) Pl. IV *b*.
19) Arch. Ph. Gt. nº 14.331/16.
20) *Elurâ*, pl. XIX, 6.
21) Arch, Ph. Gt. nº 14.314/1 ssq.

Dans l'*Orissa*, du VIIe au IXe siècle, Avalokiteçvara est représenté avec une tête petite par rapport au corps. Dans son article (1), le Rai Bahadur Ramaprasad Chanda note que les visages, allongés au Naltigiri, s'élargissent à l'Udayagiri, et plus encore au Ratnagiri. Cette observation, nous semble-t-il, peut également s'appliquer à l'aspect général des personnages — élancés au Naltigiri (2), plus massifs à l'Udayagiri (3), et de proportions très lourdes au Ratnagiri (4) —. En outre, au Naltigiri, si les personnages sont hanchés, ils se tiennent droits, tandis que la flexion existe à l'Udayagiri; au Ratnagiri, l'Avalokiteçvara dont nous connaissons l'image, repose pesamment sur ses deux pieds, les épaules étant sur une ligne horizontale. Quant aux visages, nous pouvons difficilement juger de leur expression, car ils sont soit mutilés, soit indiscernables sur les reproductions. Nous avons heureusement au Musée Guimet une tête, provenant du Naltigiri (5), et justifiant, par ses traits fins et son expression de recueillement intérieur, la conclusion du Rai Bahadur Ramaprasad Chanda : si les sculptures post-Gupta de l'Orissa manquent de la vitalité dramatique de leurs contemporaines du Mahârâsh*t*ra, elles les surpassent en sérénité et en grâce.

Les seuls éléments de comparaison qui nous permettent de situer les Avalokiteçvara de l'Orissa, sont les autres divinités reproduites soit par le Rai Bahadur, soit par Banerji dans le deuxième volume de son *History of Orissa*. C'est peu, mais cela nous donne l'occasion de constater que nos images ne sont pas isolées dans le temps, et qu'elles s'intègrent au contraire dans un ensemble bouddhique qui dût être fort important (6).

Les représentations du *Nord-Est de l'Inde* nous offrent deux types distincts d'Avalokiteçvara, depuis l'époque Gupta jusqu'à la dernière période de l'art Pâla-Sena. Tous ont en commun le visage large, presque carré, mais — chez les uns — la tête est petite par rapport au corps mince et très élancé; chez les autres, les proportions sont plus massives, plus trapues, sans jamais tomber dans le style « boursouflé » du Mahârâsh*t*ra. Nous n'avons pu limiter ces deux catégories au point de vue géographique, car elle existent côte à côte à Sârnâth, à Nâlandâ, et à Bodh-Gayâ, par exemple. C'est ainsi qu'à Sârnâth, nous rencontrons un Lokanâtha Gupta (7) dont la sveltesse harmonieuse se rapproche de

1) *Expl. Orissa*, pp. 19-20.
2) *Expl. Orissa*, pl. II, 4.
3) *Expl. Orissa*, pl. III, 1 et notre pl. VI.
4) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22.
5) Pl. VII.
6) *Expl. Orissa*, pp. 6-7.
7) Pl. VIII *b*.

celle des Buddha contemporains (1); tandis que, dans le site très voisin de Chaukha*ndî*, on a découvert un autre Lokanâtha (2), post-Gupta, dont la tête est très forte, les mains énormes, et le hanchement prononcé.

A Nâlandâ, le Lokanâtha Gupta (3), dont les proportions sont plutôt massives, les rachète par son expression de calme sérénité; mais le Lokanâtha post-Gupta (4), dont la tête est très petite, se rapproche sans aucun doute de celui de Sârnâth, quoique le traitement plus sec et plus conventionnel dénote une date postérieure.

Sous les Pâla et les Sena, malgré la prédominance de plus en plus grande des personnages « minces », nous rencontrons cependant encore les deux types. Pendant la première période, ils sont bien caractérisés par le Sugatisa*m*darçana Lokeçvara (5), élancé et hanché, d'une part; le Lokanâtha nº 5861 de l'Indian Museum (6), massif, reposant solidement sur ses deux pieds, et ayant la tête assez forte, d'autre part. Lorsque les personnages sont représentés assis, le buste reste presque droit, les deux épaules étant à peu près sur la même ligne (7). Dans l'ensemble, tous ces Avalokiteçvara sont naturalistes, de proportions anatomiques rationnelles. Les expressions sont parfois difficiles à reconnaître sur les visages mutilés, mais on retrouve la sérénité recueillie (8) et la bienveillance souriante (9). L'*ûrnâ*, qui fait souvent défaut, semble se présenter comme une verrue circulaire.

Au cours du déclin passager, les personnages deviennent plus raides, l'époque étant marquée en outre par un renouveau de faveur de la loi de frontalité. De plus, il arrive que la tête soit extrêmement petite par rapport au corps, démesurément étiré en longueur, et large en proportion (10). Les ensembles sont lourds, massifs, et les visages sans aucune expression (11).

Mais la renaissance survient, et avec elle l'amincissement des formes, l'allongement du buste, et l'assouplissement des attitudes. Les personnages debout sont parfois encore d'une certaine raideur (12), mais, le plus souvent, le hanchement s'accentue, accompagné de la triple flexion. L'attitude des divinités assises est variable. Lorsque les jambes sont étroitement croisées *(vajraparyanka)*, le buste reste droit (13). Lorsque la pose est celle du délas-

1) *Catal. Sârnâth*, pl. X, par exemple.
2) *Catal. Sârnâth*, nº B(d) 9. A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*.
3) Pl. VIII *a*.
4) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, p. 183, pl. XXXII, fig. 81.
5) Pl. IX *d*.
6) Pl. VIII *c*.
7) Pl. XVI ou Banerji, pl. XI *c*.
8) Pl. IX *c*.
9) Pl. XI *a*.
10) Pl. X *a*.
11) Pl. XI *c*.
12) Pl. X *b*.
13) Pl. XII *c* et Banerji, pl. XXXIV *b*.

sement *(lalitâsana)*, le buste reste droit lorsque le geste est celui de l'enseignement *(dharmacakra-mudrâ)* (1), ou quand le lotus est porté par la main gauche levée (2). Lorsque le lotus est tenu par la main gauche appuyée au siège (3), on voit saillir le muscle de l'épaule qui, par le fait, devient plus haute que la droite. C'est également toujours le cas pour les Avalokiteçvara assis dans l'attitude de l'aisance royale *(mahârâjalîlâsana)* (4). En ce qui concerne le visage, l'expression, lorsqu'elle est discernable, paraît sereine et souriante (4). L'*ûrnâ* est représentée soit circulaire (4), soit en larme (5).

Au cours de la dernière période, les qualités de la renaissance tournent au procédé. C'est le dessèchement : le buste est démesurément étiré, la taille anormalement fine, l'attitude souvent mièvre et affectée. Il n'y a presque plus d'images assises au buste droit, la plupart d'entre elles faisant saillir l'épaule gauche par une contorsion souvent inutile (6). A côté d'une majorité de personnages minces, dont le très beau Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ (7), nous rencontrons cependant encore, dans ce même site, des Avalokiteçvara de type lourd et trapu (8). Sauf de très rares exceptions, les visages n'ont plus aucune individualité : le sourire se mue en grimace; les traits sont si accusés que le nez lui-même devient une arête vive (6). L'*ûrnâ* est représentée en cercle (9), en larme (10), en rectangle vertical (6), voire en losange (11). Chez Si*m*hanâda, conformément aux textes canoniques, elle est remplacée par un œil frontal (12). Enfin, le signe de la roue *(cakra)* est très apparent dans la paume des mains et sur la plante des pieds (6).

Un des plus beaux Avalokiteçvara de la dernière période Sena nous paraît être le Khasarpa*n*a debout de Caurapura (13); quoique hanché, il tient son buste et sa tête droits; il est le seul, à cette date, chez lequel nous retrouvions l'expression de bienveillance compatissante que lui donnaient les artistes des époques antérieures.

Après cette dernière lueur jetée par l'école à son déclin, nous ne rencontrons plus que des images sans aucune vigueur, et sans la moindre valeur esthétique (14).

1) Pl. XIV *b*.
2) Banerji, pl. XIV *b* (Mañjuçrî).
3) Banerji, pl. XIV *a*.
4) Pl. XII *a*.
5) Pl. XIV *b*.
6) Pl. XV.
7) Pl. XIII.
8) Banerji, pl. XXXIV *c*.
9) Banerji, pl. XXXIII *a*.
10) Banerji, pl. XXXII *a*.
11) S. Kramrisch, art. cit. fig. 37. Comparer les sculptures khmères du style du Bàyon.
12) Cf. *supra*, p. 50.
13) Orthographié *Chowrapara* (près Ma*n*di, distr. Rajshahi). Cf. A. S. I. AR. 1930-1934, p. 262 et notre pl. XIV *d*.
14) Banerji, pl. XXXIV *a*, par exemple.

II. Le Costume.

Le costume d'Avalokiteçvara se compose des deux vêtements indiens traditionnels (1) : d'une part, le long pagne qui peut être porté flottant, et tomber jusqu'au dessus des chevilles; d'autre part, une pièce d'étoffe qui, après avoir servi de manteau, se réduit à une simple écharpe.

1° *Vêtement inférieur.*

Dans l'art de Mathurâ (2), « le vêtement de dessous *(antaravâsaka)*, au lieu de tomber en pointes », comme c'était le cas chez les bodhisattva gandhâriens, « est coupé droit, comme un jupon, à quatre travers de doigts au-dessus des chevilles » (1). Porté de la sorte, ce vêtement offre plus de rapports avec le costume monastique qu'avec celui des personnages princiers que sont à cette date les bodhisattva. Nous rappelons à titre comparatif le « jupon » des Buddha du frère Bala (3) : comme ces derniers, l'*antaravâsaka* de l'Avalokiteçvara de Lucknow est retenu autour de la taille par un cordon, noué devant, avec coques et chutes retombantes.

Au Mahârâsh*t*ra, dans le style Gupta et post-Gupta, il semble que, la plupart du temps, le vêtement inférieur soit porté seul, le torse demeurant nu. Ce jupon est maintenu en place par un cordon noué (4), la ceinture de tissu, à boucle orfévrie, n'apparaissant qu'à la fin du style, et demeurant très rare chez Avalokiteçvara (5). M. Foucher décrit ainsi le vêtement inférieur des bodhisattva : (6) « Le bas du corps est enveloppé dans le *paridhâna* qui est la moderne *dhotî.* C'est un simple jupon ouvert : on en fait un pagne assez ample en ramenant entre les jambes le pan de derrière que l'on passe ensuite dans la ceinture, et dont on laisse les plis retomber par devant ». Nous avouons qu'il nous est impossible de le discerner ainsi sur les images : nous distinguons une sorte de longue jupe atteignant les chevilles, retenue autour de la taille par un cordon, alors qu'entre les deux jambes paraît retomber une chute d'étoffe plus ou moins stylisée.

Dans l'art contemporain du Nord-Est, le *paridhâna* est analogue; mais il doit être enroulé deux fois autour des reins, et porté comme un jupon ouvert, l'une des extrémités flottant entre les deux jambes comme une sorte de pointe triangulaire (7). La ceinture comporte encore le cordon noué, mais celui-ci peut être recouvert d'un bandeau orfévri.

En Orissa, le *paridhâna* se présente de façon presque identique à celui du Mahârâsh*t*ra, mais il semble fait d'une mousseline par-

1) A. G. B. G., II, pp. 179-180.
2) Pl. I *b* et XVIII *b*.
3) Pl. XVIII *a*.
4) Pl. III *a* et *b*, XIX *a*.
5) Pl. IV *a*.
6) I. B. I., 1e ét., p. 71.
7) Pl. VIII *b*, XIX *b*.

ticulièrement légère, qui adhère au corps, et laisse deviner les formes anatomiques (1).

Sous les Pâla et les Sena, nous constatons deux manières distinctes de porter le vêtement inférieur. La première, en « jupon », est celle que nous avons vue jusqu'à présent. Pendant la première période, nous la trouvons chez les Amoghapâça de Sârnâth-Bénarès (2) et de l'Indian Museum (3), ainsi que chez le Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara (4), originaire du Bihar; l'aspect général de l'Avalokiteçvara à six bras, sans numéro (5), nous permet de croire qu'il porte également ce vêtement. Nous ne rencontrons plus ensuite celui-ci que chez les Lokanâtha de bronze de Nâlandâ (6) et de Bandarbazar (7), et chez le Khasarpa*n*a debout de Caurapura (8). Il nous semble donc qu'à partir de la renaissance, le port du *paridhâna* long devait constituer un archaïsme. Comme nous le verrons plus loin (9), ceci paraît confirmé, pour les bronzes, par la manière dont ils portent leurs brassards.

Tous les autres Avalokiteçvara du style Pâla-Sena sont revêtus d'un *paridhâna* correspondant à la description de l'*Iconographie Bouddhique de l'Inde* (10). M. Foucher ajoute qu'il s'agit du vêtement traditionnel de l'Inde laïque. Sa vogue croissante correspond à une évolution dans l'iconographie même d'Avalokiteçvara. Représenté d'abord comme un ascète, il devient progressivement un grand seigneur, voire un monarque universel. Ce costume est d'ailleurs commun à tous les bodhisattva, et aux divinités féminines.

2° *Vêtement supérieur.*

Dans l'art de Mathurâ, celui-ci se présente sous l'aspect de « l'ample manteau, toujours passé sur l'épaule et enroulé autour du bras gauche, qui se rejette par derrière en pans souvent un peu roides » (11). Le manteau de l'Avalokiteçvara de Lucknow (12) offre une étape intermédiaire entre celui des Buddha de Bala (13) et celui du Maitreya de Mathurâ (14). Tous le portent enroulé autour du bras gauche, passé sur les épaules, ramené en avant sur la cuisse droite, puis sur l'avant-bras gauche, et retombant en chute vers l'extérieur. Mais celui des Buddha de Bala reste

1) Pl. VI. Comparer aussi les vêtements de Buddha d'Aja*n*tâ XIX et XXVI avec celui du pseudo-A° « en forme de Buddha » du Musée Guimet, qui provient de l'Orissa.
2) Pl. IX *a*.
3) Pl. IX *b*.
4) Pl. IX *d*, XX *a*.
5) Pl. IX *c*.
6) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *a*.
7) Banerji, pl. LXVI *b*.
8) Pl. XIV *d*.
9) Cf. *infra*, pp. 246-247.
10) Pl. XX *b* et *c*. I. B. I., 1[re] ét. p. 71.
11) A. G. B. G., II, pp. 179-180.
12) Pl. XVIII *b*.
13) Pl. XVIII *a*.
14) Pl. XVIII *c*.

largement ouvert jusqu'au moment où les plis sont rassemblés sur le poignet gauche; celui d'Avalokiteçvara offre d'abord l'aspect d'une écharpe, puis s'élargit pour passer sur la jambe droite, avant de se replier à nouveau; tandis que celui du Maitreya ressemble à une simple écharpe étroite. Comme l'indique M. Foucher (1), l'utilité du manteau ne se faisant plus sentir dans les régions chaudes, celui-ci devient un léger châle de mousseline *(uttarîya)*.

Dans le Mahârâsh*t*ra, le port de l'écharpe semble rare chez Avalokiteçvara; elle est fréquemment remplacée par la peau d'antilope *(ajina)*. Lorsque l'écharpe existe, elle est de préférence roulée en torsade autour des hanches, et nouée à gauche, le nœud servant de support à la main; elle apparaît ainsi à Aura*n*gâbâd II (2), et à Bâdâmî III (3); mais, si elle fait généralement défaut chez Avalokiteçvara, on la trouve, par exemple, chez les *dvârapâla* parés des sanctuaires VI d'Ellorâ (4) et II de Bâgh (5). A Amarâvatî, l'écharpe est nouée de chaque côté, et présente par devant une double retombée semi-circulaire (6); cette manière de la porter existe à Ellorâ, soit au Kailâsa (7), soit à la grotte XII (Tin Thâl) (8).

Dans l'art Gupta et post-Gupta du Nord-Est, l'écharpe se porte également sur les hanches, mais elle est alors nouée à droite; les coques du nœud servent de support à la main qui fait le geste de faveur. Les extrémités retombent vers l'extérieur, en chute simple (9) ou double (10), offrant l'aspect d'une queue de poisson.

Nous n'avons pu distinguer la présence de l'écharpe chez les divinités post-Gupta de l'Orissa.

Dans l'art Pâla-Sena, l'*uttarîya* peut être porté de plusieurs manières :

a) Sur les hanches; l'écharpe est encore parfois nouée à droite (11), servant de support à la main; mais, dans la plupart des cas, son utilité plastique est incomprise, car le nœud se trouve à gauche, la main droite étant soutenue par un élément circulaire ou ovale, à l'aspect de fleur de lotus (12). Ce fait se rencontre d'ailleurs chez d'autres divinités; il arrive, par exemple, que Maitreya pose la main gauche sur sa hanche, tandis que l'écharpe est nouée à droite (13); la main, faisant le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*,

1) A. G. B. G., II, pp. 179-180.
2) *Bidar and Aurangabâd*, pl. XLII, 3.
3) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Bâdâmî*, pl. XIV *a*.
4) Pl. V *a*.
5) Pl. V *b*.
6) Pl. XIX *c*.
7) Arch. Ph. Gt. n° 14.314/14.
8) *Elurâ*, pl. XX, 1.
9) Pl. VIII *a*.
10) Pl. VIII *b*, XIX *b*.
11) Pl. XI *a*, XX *b*.
12) Pl. XX *c*.
13) BANERJI, pl. IX d.

n'a besoin d'aucun support. Il faut cependant faire exception pour le grand Mahâkaru*na* de l'Indian Museum (1); il porte deux *uttarîya*, dont l'un barre la poitrine, et l'autre — sur les hanches — est noué à gauche; le nœud sert d'élément de soutien à l'avant-bras de la main inférieure qui tient le vase-à-eau *(kamandalu)*.

b) La manière la plus fréquente de porter l'écharpe paraît assez incompréhensible au point de vue de l'équilibre : elle semble être en bandoulière, dégageant l'épaule droite, et ramenée sur l'épaule gauche en une sorte de boucle. Sans doute s'est-on inspiré de la façon dont certaines divinités portaient la peau d'antilope *(ajina)*, et qui est la suivante (2) : la peau passe sur l'épaule gauche, traverse la poitrine, passe sous le bras droit et est ramenée sur l'épaule gauche, la tête de l'animal pendant sur la poitrine du personnage. Ceci paraît confirmé du fait que, sur l'écharpe d'Avalokiteçvara, on remarque parfois la tête d'antilope, par exemple chez les Amoghapâça (3) et le Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara (4) de la première période, et chez un Si*m*hâsana-Lokeçvara (5) de la renaissance. Le port de l'*uttarîya* dégageant l'épaule droite existe donc du commencement à la fin de l'art Pâla-Sena; on le retrouve même jusque dans l'art népalais du XVII[e] siècle (6), sans qu'il ait subi de modification sensible.

c) Il arrive enfin que l'écharpe se présente comme une sorte de châle jeté sur les épaules, et dont les extrémités — après s'être enroulées autour des bras — semblent soit voltiger, soit retomber sur l'avant-bras droit. Ce type ancien, rencontré chez le pseudo-Raktalokeçvara de Paharpur (7), et chez le pseudo-Vajradharma (8), se retrouve chez les trois personnages très tardifs du groupe Sha*d*akshari de Sârnâth (9). Il évoque l'écharpe du Siddhaikavîra de Nâlandâ (10), ou celles de certains Sûrya (11).

3° *Tissu.*

Le tissu constituant le vêtement d'Avalokiteçvara paraît être une sorte de mousseline de plus en plus légère, transparente, et adhérant au corps, à mesure que l'on avance dans le temps. D'abord complètement unie, cette mousseline se présente, dans l'art Pâla-Sena, comme décorée de rayures, et vraisemblablement de broderies. Nous distinguons en effet des motifs gravés, représentant des rosaces et des fleurs stylisées (12). Ce tissu est d'ailleurs commun

1) Pl. X *a*.
2) G. RAO, *Elements of Hindu Iconography*, I, pp. 22 sqs.
3) Pl. IX *a* et *b*.
4) Pl. IX *d*.
5) Pl. XII *a*.
6) Arch. Ph. Gt. n° 1.912/3.
7) Pl. XIV *a*.
8) Pl. XVI.
9) Pl. X *c*.
10) Pl. XI *b*.
11) BANERJI, pl. LIX *a* et *c*, par exemple.
12) Pl. XV. Comparer le costume de toutes les divinités reproduites par BANERJI.

à tous les vêtements de divinités contemporaines, sauf ceux du Buddha.

4° *La peau d'antilope (ajina).*

Vers la fin de l'art post-Gupta du Mahârâsh*t*ra, nous voyons apparaître, sur l'épaule gauche des images d'Avalokiteçvara, une peau d'animal, cerf ou antilope. D'après M. Gopinatha Rao, cette peau, dont le port est fréquent parmi les divinités hindoues, se présente ici d'une manière appelée *upavîta* (1) : partant de l'épaule gauche, la peau traverse la poitrine, passe sous l'aisselle droite, et revient sur l'épaule gauche; la tête et les pattes antérieures de l'antilope pendent sur la poitrine ou sur le bras du personnage. C'est ainsi que l'*ajina* nous apparaît à Aja*n*tâ II (2), et à Ellorâ IV (3), VI (4), VII (5), et X (Viçvakarma) (6).

Or, nous savons que la peau d'antilope est un des attributs coutumiers de Maitreya (7), lorsque celui-ci est représenté comme un brahmane, car elle constitue le vêtement d'initiation des étudiants de cette caste (8). Peut-être est-ce pour cette raison que les artistes en ornent l'image d'Avalokiteçvara lorsque son costume sans parures le fait ressembler à un ascète.

Mais nous n'ignorons pas non plus que Maitreya est souvent figuré comme Roi Universel, et, à ce titre, assis à l'européenne (9). Nous rencontrons une seule fois Avalokiteçvara dans cette attitude : à la grotte IV d'Ellorâ, où il porte précisément l'*ajina* (10).

J. Przyluski a, de longue date, attiré l'attention sur les propriétés attribuées à cette peau : force sacrée transmise à l'ascète ou au souverain, qui s'en revêtent avant d'accomplir le sacrifice, ou d'être couronné (11).

A prime abord, caractère sacerdotal et caractère royal pourraient sembler en contradiction. Nous nous demandons, au contraire, s'il n'y aurait pas, dans l'un et l'autre cas, le souvenir d'une époque très lointaine où le chef était à la fois prêtre et roi (12). En se dissociant, les deux fonctions auraient gardé un certain nombre de prérogatives communes, parmi lesquelles se trouverait le port de la peau d'antilope.

En effet, d'une part, les images d'Avalokiteçvara paré de l'*ajina*, le représentent sous l'aspect d'un ascète sans ornements (13) ou

1) G. Rao, op. cit., I, pp. 22 sqq.
2) *Ajantâ*, p. 35.
3) Pl. IV *a*.
4) *Elurâ*, pl. XIII, fig. 4.
5) Arch. Ph. Gt. n° 14.327/4.
6) Arch. Ph. Gt. n° 14.331/17.
7) *The Bâgh-Caves*, p. 35.
8) S. B. E., VII, *Institutes of Vishnu*, p. 115.
9) J. Auboyer, *Le Trône... dans l'Inde ancienne.*
10) Pl. IV *a*.
11) *Un ancien peuple du Penjab, les Salva*, J. A. 1929, et Cours Coll. de Fr., décembre 1938.
12) J. G. Frazer, *Le roi magicien...*, pp. 33-39.
13) Arch. Ph. Gt. n° 14.327/4 et 14.331/17.

pourvu d'attributs particulièrement ascétiques : rosaire, vase-à-eau, triple bâton, auxquels se joint toujours le lotus rose, et parfois le lacet, c'est-à-dire en majorité les attributs du dieu Brahmâ (1); mais, d'autre part, deux d'entre elles nous le montrent avec un caractère nettement royal, qu'il soit assis à l'européenne (2), ou que, dans l'attitude de l'aisance royale, il ait pour siège le trône-à-lions *(simhâsana)* et pour ornement de tête les bandelettes flottantes *(cîra)* (3).

Nous rappelons en outre qu'au Tibet, Avalokiteçvara est habituellement représenté « portant la peau de gazelle dont la tête pend sur l'épaule gauche » (4). Or, au Tibet, Avalokiteçvara est incarné dans le Dalai-lama, qui réside sur le Potala — montagne sacrée d'Avalokiteçvara et capitale impériale (5) —; le Dalai-lama est à la fois souverain spirituel et temporel, donc prêtre et roi.

***

En résumé :

Le costume se compose de deux pièces d'étoffe dont l'une se porte autour des hanches et l'autre sert de manteau ou d'écharpe. Il s'y ajoute parfois une peau d'antilope.

1° Le *vêtement inférieur (antaravâsaka)* se présente de deux manières; les images les plus anciennes le figurent comme un jupon ouvert : c'est ainsi qu'il existe à Mathurâ, au Mahârâsh*t*ra, en Orissa, et dans le premier style Pâla du Bengale; on le trouve sporadiquement jusqu'aux XIe-XIIe siècles; mais, dès le VIIIe siècle, il coexiste avec un vêtement porté d'une autre façon, qui le supplante peu à peu : « on en fait un pagne assez ample en ramenant entre les jambes le pan de derrière que l'on passe ensuite dans la ceinture et dont on laisse les plis retomber par devant »; c'est le *paridhâna*.

2° L'*écharpe (uttarîya)* se présente d'abord comme un large manteau (Mathurâ); elle se rétrécit peu à peu et apparaît ensuite soit comme une torsade nouée autour des hanches, soit portée en bandoulière et dégageant l'épaule droite; elle est parfois jetée comme un châle sur les deux épaules.

3° Le *tissu* est une mousseline de plus en plus légère, d'abord unie, puis décorée de rayures et de broderies.

4° La *peau d'antilope (ajina)*, portée en travers de la poitrine, la tête de l'animal retombant sur l'épaule gauche, existe chez plusieurs Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra, qui présentent des caractères ascétiques; on la retrouve sporadiquement, sous une forme stylisée, chez des Avalokiteçvara offrant, soit l'aspect brahmique, soit l'aspect royal.

1) L. A. WADDELL, *The Indian Buddhist Cult*... Cf. nos pl. IX *a, b, d*, XX *a*.
2) Pl. IV *a*.
3) Pl. XII *a*.
4) J. HACKIN, *Catal.*, p. 91.
5) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin*, p. 169 (5).

III. La Coiffure.

La coiffure constitue l'élément le plus original de l'aspect d'Avalokiteçvara; mais c'est également celui dont l'ensemble s'est le plus modifié au cours de l'évolution iconographique du bodhisattva. Dès l'origine des images de celui-ci, cependant, cette coiffure se distingue par la présence d'une figurine de Buddha, qui permet, à coup sûr, d'identifier Avalokiteçvara (1) et qui demeurera une constante.

Nous diviserons les diverses coiffures d'Avalokiteçvara en trois groupes principaux :

A. Turbans, couronnes, bonnet ou tiare cachant les cheveux. Sauf deux exceptions (2), ces coiffures sont les plus anciennes.
B. *Jatâmukuta* avec ou sans ornements.
C. Coiffure en trois mèches *(tricîra)*.

***

A. Dans l'art gréco-bouddhique (3), la coiffure d'Avalokiteçvara se présente sous l'aspect suivant, que nous désignerons par *A1* : turban comportant un élément central fait d'un nœud de perlages; à droite des « coques» de ce nœud, nous voyons successivement une torsade et une rangée de pétales de lotus entre deux bandes étroites; puis, jaillissant de celle-ci et vu de profil, un mufle de monstre à la gueule ouverte et à la double langue; entre les deux langues de l'animal passe un cordon de perles qui se divise verticalement. Au-dessus du motif central en nœud de perlage s'élève la bouffette, soutenue de part et d'autre par un tour d'étoffe bouillonné. Dans la bouffette s'inscrit un cercle de rayons ondulés, devant lesquels se détache une figurine de Buddha nimbé et auréolé, endommagé, mais qui était vraisemblablement en méditation. Ce Buddha est assis sur un lotus, au-dessous duquel se trouve un élément semi-circulaire qui prolonge les bords de la bouffette et se compose d'une bande ondulée entre deux bandes unies.

A l'exception de la figurine de Buddha qui, nous l'avons vu (4), ne se rencontre que sur une bouffette provenant de Takht-î-Bahai (5), cette coiffure est courante dans l'art gréco-bouddhique. On peut la rapprocher entre autres de celles que portent deux têtes, dont l'une se trouve au Musée de Peshawar (6), l'autre à celui de Lahore (7), quoique, chez ces dernières, la bouffette de turban soit brisée, et que l'élément central diffère de celui que porte la

1) Cf. *supra*, pp. 123 ssq.
2) Pl. XIV *a*, XVI.
3) Pl. I *a*, XXI *a*.
4) Cf. *supra*, p. 121.
5) A. G. B. G., II, fig. 399.
6) Pl. XXI *b*.
7) Pl. XXI *c*.

tête de Chicago, car il s'agit du cabochon rectangulaire (boîte à reliques).

Chez l'une et l'autre cependant, ce motif central est encadré des rangées de pétales de lotus, d'où semblent jaillir de profil des têtes de monstres divergents, offrant une ressemblance plus nette avec des *makara*. La coiffure de Peshawar comporte, comme celle de Chicago, les tours d'étoffe bouillonnés qui soutiennent la bouffette; en outre, nous y voyons également, au-dessus de l'élément rectangulaire central, le lotus à double rangée de pétales; il est surmonté d'une sorte de coussin, base circulaire du motif de la broche, qui a disparu avec la bouffette.

Il semble que les *makara* de la coiffure de Lahore, à droite au moins, crachent un élément où apparaît une fleur de lotus. Au-dessus des mufles de *makara*, et au lieu des tours d'étoffe bouillonnés que nous avons rencontrés précédemment, se trouvent deux motifs comme feuilletés, et d'aspect rigide. Ce qui surmontait l'élément rectangulaire a disparu, mais la forme circulaire du bouffant demeure, ainsi qu'une partie de la torsade qui l'entourait.

Le motif central, en cordons de perles tressés, que porte la tête de Chicago, se retrouvera dans l'art de Mathurâ (1). Il est analogue à celui de la coiffure d'un bodhisattva du British Museum (2); mais les perlages qui le constituent retiennent, dans ce dernier cas, une coiffure où s'entremêlent des serpents, et dont le bouffant a disparu.

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte, le turban de l'Avalokiteçvara de Chicago est d'un modèle coutumier à l'art gréco-bouddhique, la seule anomalie étant constituée par la présence d'une figurine de Buddha.

L'Avalokiteçvara B-82 du Musée de Lucknow (3) étant très mutilé — le sommet du nimbe n'existe plus — il est vraisemblable que la moitié supérieure de la coiffure (que nous désignerons par *A2*) a également disparu. C'est pourquoi nous serons obligée à une grande réserve en ce qui la concerne : elle se présente actuellement à nous comme une sorte de couronne, qui s'évase à la partie supérieure, et qui évoquerait par sa forme les *modii* des prêtres palmyréniens ou les coiffures de certains rois achéménides (4). Cette couronne comporte un étroit bandeau ceignant le front, et surmonté d'une bande plus large, décorée en son centre d'une figurine de Buddha; celui-ci est encadré de motifs indistincts.

Nous ne pouvons rapprocher cette coiffure que de la couronne cylindrique — évasée vers le haut et décorée d'un masque de monstre, de guirlandes et de pendeloques — que porte une tête

1) Pl. XXII *b*.
2) Pl. XXI *d*.
3) Pl. I *b*.
4) H. Seyrig, *Antiquités Syriennes : Armes et costumes iraniens de Palmyre*, Syria, XVIII (1937), p. 25.

de bodhisattva Gupta de Mathurâ de la collection C. T. Loo (1).

L'art post-Kushâ*n*a ou pré-Gupta de Mathurâ nous offre — avec les Avalokiteçvara B-30 du Musée de Sâñcî (2) et 2336 du Musée de Mathurâ (3) — une coiffure plus évoluée (que nous appellerons *A*3) ,et où nous retrouvons certains éléments déjà rencontrés dans l'art gréco-bouddhique.

Ces deux têtes portent chacune un turban qui, autant que nous en puissions juger, cache complètement les cheveux, à l'exception peut-être d'une sorte de frange en bouclettes sur le front. Celui-ci est ceint d'un bandeau d'orfèvrerie assez simple, décoré de rectangles et de motifs géométriques, celui du centre étant plus élaboré. La bouffette, partiellement endommagée, contient une figurine de Buddha méditant, dont le nimbe ou l'auréole à bordure dentelée sont caractéristiques du style de Mathurâ (4).

Nous pouvons comparer ces pièces à une tête de bodhisattva, conservée au Musée de Lucknow (5), qui porte aussi un turban cachant complètement les cheveux, la coiffe étant constituée par des torsades d'étoffe emperlées. Le front est ceint d'un bandeau d'orfèvrerie décoré de cercles, de rectangles et de rosaces. La bouffette intacte nous montre une circonférence complète où le tissu se développe en forme de cocarde; la broche qui en retient les plis consiste en une tresse de perlages d'où jaillit une tête de lion portant un collier de perles ou de grelots; il tient dans sa gueule une double chute d'étoffe au milieu de laquelle passe un cordon de perles — tout le motif de cette broche rappelle ceux de la coiffure de Chicago —. De profil, nous voyons que la bouffette de la coiffure de Lucknow est encadrée d'une rangée où alternent, de chaque côté, trois lotus bleus *(utpala)* et trois *protome* de lions crachant des pendeloques (6).

Les coiffures de Sâñcî et de Mathurâ ont évoqué la comparaison avec celle de Lucknow. Dans les unes comme dans l'autre, nous rencontrons des éléments gréco-bouddhiques : turban à bouffette circulaire contenant un Buddha, ou retenue par une broche en tête de lion crachant des perles. Ces mêmes éléments, modifiés, se retrouvent dans le type de coiffure suivant.

La tête nº 18646 du Musée Guimet appartient encore à Mathurâ, mais à l'art Gupta. Sa coiffure cependant (*A*4) la rattache aux styles antérieurs, puisque l'art Gupta du Mahârâsh*t*ra, comme

1) Coomaraswamy, fig. 99.
2) Pl. II *b* et XXII *a*.
3) Pl. II *a*.
4) Comparer Vogel, pl. XXVI *a*, XXXV *a*.
5) Pl. XXII *b*.
6) Pl. XXII *b*, d'après A. G. B. G., II, fig. 495 et Arch. Ph. Gt. nº 1.312/30. Nous rappelons que lion et lotus bleu seront les caractéristiques de Mañjuçrî. Oserons-nous en inférer que cette tête le représente ? Le visage presque enfantin correspondrait bien aux épithètes d'« enfant princier » qu'il portera dans les textes. Cf. M. Lalou, op. cit. Il serait intéressant de rencontrer dès cette date une représentation de Mañjuçrî ressemblant à ce point à des images d'A°.

celui du Magadha, coifferont désormais Avalokiteçvara du chignon-en-tiare *(jatâmukuta)*.

L'Avalokiteçvara du Musée Guimet a le front ceint d'un bandeau orfévri où alternent des motifs rectangulaires horizontaux contenant des ovales et des éléments plus étroits, cannelés (1). Au centre du bandeau se trouvent deux têtes de *makara*. L'état de la pièce ne nous permet pas de juger s'ils sont convergents ou divergents mais, par comparaison avec les représentations plus anciennes de l'art gréco-bouddhique, ou plus tardives de l'art post-Gupta, nous inclinons vers cette dernière hypothèse. Ces têtes encadrent le cabochon rectangulaire (boîte à reliques) au-dessus duquel se trouve un cercle, surmonté lui-même d'une tige de lotus. La fleur de ce lotus repose par ses extrémités sur les trompes des *makara*, et sert de siège à un Buddha nimbé, auréolé par la bouffette centrale, assis à l'indienne, vêtu d'un manteau monastique couvrant les deux épaules, et dont les mains ne font pas le geste de méditation. Le Buddha est encadré de deux lions cornus dressés, divergents; ceux-ci portent dans leur gueule de lourdes guirlandes de perles qui viennent s'attacher aux bouffettes latérales, plus petites; elles en repartent pour se nouer derrière la tête et retomber en chute sur la nuque. Chaque bouffette latérale est agrémentée en son centre d'une pendeloque.

La plupart de ces éléments nous sont déjà connus, mais ils sont agencés de façon différente et tout-à-fait originale. Les monstres divergents des coiffures gréco-bouddhiques sont devenus *makara*; ils ne crachent plus de cordon de perles entre deux langues (2) ou entre deux chutes d'étoffe (3); mais ce motif composite s'est transformé en longue et lourde guirlande, et demeure tenu dans la gueule d'animaux. Nous avons rencontré ces derniers — des lions — au nombre de six (4), mais représentés en *protome* seulement, alors qu'ici, nous les voyons entiers, dressés, pourvus de cornes de béliers, et réduits à deux. Les pendeloques qui jaillissaient de leur gueule sont représentées ici tombant des bouffettes latérales, et nous n'en avons également que deux au lieu de six. Dans l'art Gupta de Mathurâ, nous pouvons les comparer aux pendeloques latérales de la couronne cylindrique du bodhisattva de la collection C. T. Loo (5), couronne dont le centre est décoré d'un cercle emperlé, contenant une tête de monstre vu de face *(kâla)* et crachant deux guirlandes divergentes.

Nous avons discuté d'autre part (6) l'importance de la division tripartite de la coiffure de l'Avalokiteçvara 18646 du Musée Guimet, division considérée par notre maître J. Hackin comme un sym-

1) Pl. II *c* et *d*, XXII *c* et *d*.
2) Pl. XXI *a*.
3) Pl. XXII *b*.
4) Pl. XXII *b*.
5) Coomaraswamy, fig. 99.
6) Cf. *supra*, pp. 130-131.

bole du Triple Joyau Bouddhique *(Triratna)* (1). Nous ajoutions cependant que la coiffure à trois éléments affecterait également un caractère de puissance temporelle ou de royauté : Mañjukumâra, forme de Mañjuçrî, porte l'épithète de *cîratrayavirâjita* (2), celui-qui-brille-d'un-vif-éclat-en-raison-des-*trois*-mèches (ou des *trois* bandelettes) de sa coiffure. Lorsqu'Avalokiteçvara portera un diadème, celui-ci aura le plus souvent *trois* éléments (3); et ce sera également une décoration *tripartite* qui ornera son turban lorsqu'il portera une coiffure en *trois* mèches (4).

Beaucoup plus tard seulement, à la fin du style Pâla-Sena, et par confusion avec certaines formes de Mañjuçrî (5), nous verrons le symbolisme de la coiffure tripartite céder le pas à celui des *cinq* bandelettes *(pañcacîra)*. Même alors cependant, il sera fréquent de constater la coexistence des *trois* éléments du diadème et des *cinq* bandelettes.

Pour en revenir à la tête du Musée Guimet, il est un motif de sa coiffure que nous ne connaissions pas encore sous cet aspect : nous voulons parler des lions représentés entiers, car ils ne figuraient jusqu'alors qu'en *protome*, ou en mufle. Ces lions entiers ne peuvent, nous semble-t-il, être rapprochés que des lions passant qui ornent les couronnes à cinq pointes d'Antiochos de Commagène, sur les reliefs de Nimrud-Dâgh (6).

Nous nous sommes étendue particulièrement sur l'étude de cette coiffure, parce qu'elle nous a semblé importante, à titre d'élément de transition entre les turbans des arts antérieurs, et les diadèmes tripartites que nous rencontrerons souvent désormais.

Sous la rubrique *A5*, nous mentionnerons simplement la coiffure inaccoutumée que porte le *padmapâni* de Paharpur (7) et qui ne nous a pas permis de l'identifier sûrement comme Raktalokeçvara (II). Il s'agit d'un bonnet conique, entouré d'un bandeau que décorent des feuillages.

A6 désignera pour nous le *mukuta* conique, véritable tiare d'orfèvrerie, que porte le pseudo-Vajradharma de l'Indian Museum (8). C'est en raison de cette coiffure, rappelons-le, que nous n'avons pu identifier sûrement le personnage, car elle ne contient aucune image de Buddha, alors que ceux-ci devraient y figurer tous les cinq *(pañcabuddhamukutadhara)* (9). Cette tiare semble être constituée par plusieurs bourrelets superposés (trois ou quatre),

1) Cours E. L., 29 janvier 1936.
2) BHATTACHARYYA, p. 27.
3) Cf. *infra*, pp. 229-230.
4) Cf. *infra*, pp. 233-234.
5) Cf. *infra*, pp. 227, 230.
6) K. HUMANN et O. PUCHSTEIN, *Reisen in Kleinasien und Nord-Syrien*, pl. XXXVIII 2 et XXXIX 2.
7) Pl. XIV *a*.
8) Pl. XVI.
9) *Sâdhanamâlâ*, p. 33.

et terminée au sommet par un bouton de lotus. La médiocrité de la reproduction ne nous permet pas de déterminer le nombre exact de ces bourrelets, de sorte que nous ne pouvons nous rendre compte s'il est en relation avec le symbolisme des cinq Buddha, par exemple, ce qui serait vraisemblablement le cas si la coiffure avait cinq rangées. Le *mukuta* comporte en outre un fleuron central et deux fleurons latéraux, et il est attaché au-dessus des oreilles par des bandelettes ou des rubans *(cîra)* que nous voyons flotter sur le nimbe et sur les épaules. Nous reviendrons ultérieurement sur ces bandelettes (1).

Des coiffures d'un modèle analogue sont portées par Vâgîçvarî (2), Maitreya (3), Vajrapâni (4) et Mahâpratisarâ (5).

B. *Jatâmukuta*.

Nous subdiviserons l'étude de celui-ci en *B1*, *jatâmukuta* sans ornement ; *B2*, *jatâmukuta* avec diadème à un ornement central ou à un fleuron; *B3*, *jatâmukuta* avec diadème à trois éléments; *B4* (très rare), *jatâmukuta* avec diadème à cinq éléments.

B1. — Comme l'indique son nom, le *jatâmukuta* est un chignon-en-tiare. Voici sa description, empruntée par M. Gopinatha Rao à un texte sanskrit, l'*Uttara-Kâmikâgama* (6) : cinq *jatâ*, ou tresses de cheveux, sont prises et attachées en un nœud de trois pouces de hauteur, après avoir été enroulées en deux ou trois boucles; les mèches qui subsistent sont liées et passées en travers, de manière à flotter de chaque côté ,sur les épaules. M. Rao ajoute que, parmi les divinités, cette coiffure est prescrite pour Brahmâ et Rudra (ou Çiva). A ce titre, le *jatâmukuta* est également porté par les ascètes, et par tous les personnages qui participent de ce caractère. Il offre donc l'aspect d'un édifice compliqué de tresses à peu près verticales, de boucles retombantes et de mèches flottant sur les épaules. Il peut être plus ou moins élevé : très haut à Amarâvatî (7), très bas à Sârnâth (8). Dans l'art Gupta et post-Gupta, il est souvent aussi large au sommet qu'à la base (9). Tantôt, les tresses semblent ramenées d'avant en arrière (10) ; tantôt l'ensemble rappelle davantage un chignon noué (11) ; tantôt enfin les cheveux paraissent former au sommet de la tête, une sorte de boucle ou de rouleau, d'arrière en avant (12).

Dans l'art Pâla-Sena, le *jatâmukuta* est presque conique, et son traitement devient de plus en plus aberrant et incompréhen-

1) Cf. *infra*, p. 230.
2) BANERJI, pl. IV *a*.
3) BANERJI, pl. IX *d*.
4) BANERJI, pl. XV *a*.
5) *Catal. Dacca*, pl. XIX.
6) *Elements of Hindu Iconography*, I, pp. 27 sqq.
7) Pl. XXIV *b*.
8) Pl. VIII *b*.
9) Pl. XXIII *a*.
10) Pl. XXIII *a* et *b*.
11) Pl. V *b*.
12) Pl. VIII *b*.

sible. Les tresses et les boucles finissent par être agencées de telle sorte que rien ne permet plus d'y reconnaître des cheveux (1).

Le *jatâmukuta* sans ornement est la coiffure la plus fréquente des Avalokiteçvara Gupta et post-Gupta du Mahârâshtra : ainsi nous apparaît-il à Ajantâ IV (2), à Aurangâbâd VII (3) et IX (4), à Kârlî (5) et dans la plupart des grottes d'Ellorâ (6). Il est analogue à la coiffure de Brahmâ et de Çiva ascète. A Bâgh II, le Buddha de la coiffure est encadré de deux rosaces offrant plutôt l'aspect de fleurs que d'une décoration d'orfèvrerie (7). Quant à l'art Gupta et post-Gupta du Nord-Est, chez les Avalokiteçvara de Nâlandâ (8) et de Chaukhandî (9), le chignon est sans ornement autre qu'une niche ou une bouffette emperlée contenant le Buddha.

A l'époque des Pâla et des Sena, seule la forme tardive de Simhanâda, et parfois celle de Shadaksharî-Lokeçvara (10), sont représentées sans diadème. Pour Simhanâda, ceci confirme son épithète de *nirbhûshana*, sans aucun ornement (11). Cependant, les Simhanâda les plus évolués (12) présentent une coiffure assez peu compréhensible : ils portent les cinq bandelettes qui voltigent sur leurs épaules *(amsalulitapañcacîra)* (13). Mais l'utilité originelle de celles-ci était de constituer un lien ou un mode d'attache du turban (14) ou du diadème. Chez Simhanâda, ce dernier n'existant pas, les bandelettes n'ont aucune raison d'être : ceci prouve la valeur symbolique que l'on attachait alors aux bandelettes elles-mêmes, indépendamment de leur utilité pratique.

B2. — Le modèle de diadème qui nous paraît le plus ancien est celui qui comporte un seul ornement, au centre d'un bandeau de perles ou d'orfèvrerie ceignant le front.

A Aurangâbâd II (15), le motif central se composerait d'un disque *(cakra)* ou d'une fleur de lotus stylisée, surmontée d'une niche à bordure emperlée contenant la figurine de Buddha. Il est permis de penser qu'une décoration analogue ornait la coiffure de l'Avalokiteçvara d'Amarâvatî (16) ; celle-ci est très mutilée, mais on reconnaît encore, d'une part le bandeau ceignant le front, d'autre part l'arcature emperlée devant laquelle devait se détacher le Buddha ;

1) Pl. XV et XXIII *c.*
2) Arch. Ph. Gt. nº 142.727/4 et 5.
3) Pl. III *a* et XXIII *a.*
4) *Elurâ*, fig. 5.
5) L. Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, II, pl. 67.
6) Pl. IV *a.*
7) Pl. V *b.*
8) Pl. XXIII *b.*
9) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a.*
10) Banerji, pl. XXXIV *b.*
11) *Sâdhanamâlâ*, p. 63.
12) Pl. XXIII *d.*
13) I. B. I., 2e ét., pp. 31-34, 42 sqq. Cf. *supra*, pp. 189-191.
14) A. G. B. G., II, pp. 187-188.
15) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII, 3.
16) Pl. XXIV *b.*

mais cette arcature est soutenue à sa base par deux têtes de *makara* divergents, comme ceux que nous avons rencontrés au Gandhâra (1) et à Mathurâ (2).

A Kanheri LXVI, Fergusson et Burgess (3) ont vu l'Avalokiteçvara des *Miracles* coiffé d'un diadème à fleuron central : nous ne pouvons que mentionner le fait, le dessin étant insuffisant pour nous permettre un jugement; l'illustration que M. Coomaraswamy donne de cette même sculpture est également fort médiocre (4).

Il semble qu'un diadème d'usage fréquent, aussi bien dans le Nord-Est (5) que dans le Mahârâshtra (6), consiste en un étroit bandeau orfévri, surmonté de la figurine de Buddha; celle-ci se détache souvent devant une réduction de stèle (7) ou est abritée dans une niche à bordure emperlée (8); il arrive qu'elle soit séparée du bandeau par un motif en rinceaux ou en volutes (9), orné parfois d'une pendeloque centrale (10), motif qui paraît être l'évolution aberrante de la tête de lion vue de face et crachant des perles. Ce motif peut également consister en un rectangle, flanqué de deux têtes de *makara* divergents (11).

C'est dans l'art post-Gupta de l'Orissa que nous rencontrons le modèle le plus parfait de diadème à un fleuron, lequel est généralement très élevé. Le front du personnage est entouré d'un bandeau qui, décoré au début du style de motifs géométriques (12), se transforme ensuite en une sorte de ruban de perlage identique à celui qui constitue le cordon brâhmanique et les brassards (13). Le fleuron comprend à sa partie supérieure la figurine de Buddha méditant; mais celle-ci surmonte un motif complexe — qui orne également les brassards (14) — et où nous retrouvons les têtes de *makara* divergents, encadrant un élément rectangulaire (15) ou trapézoïdal (16). Celui-ci peut être surmonté d'un cercle et de divers motifs en forme de « huit » couchés (16), etc., mais aussi d'une tête de monstre vu de face, sans mâchoire inférieure, du type *kâla* (15). La coiffure à mufle de *kâla*, seul — évolution de la coiffure à mufle de lion — existait déjà à Mâthurâ où il tenait

1) Cf. *supra*, pp. 221-222.
2) Cf. *supra*, p. 224.
3) *Cave-Temples*, pl. LV *a*.
4) COOMARASWAMY, fig. 164.
5) Pl. VIII *b*, XXIV *a*.
6) *Elurâ*, pl. XIX, 3.
7) Pl. VIII *b*.
8) Pl. XXIV *a*.
9) *Elurâ*, pl. XIX, 3.
10) Pl. XXIV *a*.
11) N° S 37 de l'Indian Museum, dont la photographie nous a obligeamment été communiquée par l'Institut Kern (coll. Sârnâth, n° 45).
12) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22 et 23.
13) Pl. VI. *Expl. Orissa*, pl. III, 1.
14) Pl. VI.
15) Pl. XXIV *c*.
16) Pl. VII, XXIV *d*. Cf. *infra*, p. 229.

dans sa gueule deux guirlandes divergentes (1), et à Sâñcî, où il crachait quatre banderoles divergentes deux à deux, et une pendeloque centrale (2).

Chez le Mahâkaruna de l'Udayagiri (3), la tête de *kâla* est inscrite dans un cercle, et le monstre paraît tenir dans sa gueule une seule pendeloque, tombant directement vers le centre du rectangle que flanquent les *makara*. Il est en outre surmonté d'une répétition de deux motifs, rectangle et cercle, superposés; la figurine du Buddha est abritée par une niche à bordure décorée, formant un second fleuron prolongeant le premier. La disposition est analogue chez le Lokanâtha du même site (4), et chez l'Avalokiteçvara du Naltigiri appartenant au Musée Guimet (5), mais sans la tête de *kâla*.

Ces diadèmes nous semblent être l'aboutissement des coiffures à décoration animale, dont nous avons suivi l'évolution depuis l'art gréco-bouddhique, en passant par les arts Kushâna et Gupta de Mathurâ, de Sâñcî, de Sârnâth et d'Amarâvatî.

Mais si, au Ratnagiri et dans les pièces les plus anciennes de l'Udayagiri, le diadème ne comporte qu'un fleuron, il semble que, chez le Mahâkaruna de l'Udayagiri, il en comporte trois. Ce cas se présente chez l'Avalokiteçvara du Musée Guimet : les fleurons latéraux reproduisent, en les réduisant, les éléments du fleuron central. Nous ne pouvons nous prononcer d'une manière précise d'après les photographies du Mahâkaruna de l'Udayagiri. Quoi qu'il en soit, le diadème de l'Avalokiteçvara du Musée Guimet, par sa composition tripartite, constitue la transition qui nous amène à ceux de l'art Pâla-Sena.

B3. — La majorité des diadèmes que portent les Avalokiteçvara des style Pâla et Sena sont de composition tripartite. A Nâlandâ et à Bodh-Gayâ, ils comportent trois fleurons de hauteur sensiblement égale, cela aussi bien pour les bronzes (6) et les terres cuites (7) que pour les sculptures sur pierre (8). Partout ailleurs, nous trouvons des diadèmes à deux fleurons latéraux, dont l'élément central — moins élevé pour ne pas cacher la figurine de Buddha — consiste soit en un troisième fleuron (9), soit en un cabochon ovale (10), soit en une pendeloque (11), soit en un motif de volutes (12). Parfois enfin, l'élément central consiste simplement en la niche qui abrite la figurine de Buddha (13).

1) Coomaraswamy, fig. 99.
2) Arch. Ph. Gt. n° 14.152/2.
3) Pl. XXIV *c*.
4) *Expl. Orissa*, pl. III, 1.
5) Pl. VII, XXIV *d*.
6) Pl. XII *c* et *d*.
7) Banerji, pl. XI *b*.
8) Pl. X *b*, XXV *a*.
9) Pl. XI *c*, XII *a*.
10) Pl. IX *c*, XXV *b*.
11) Pl. IX *b*, XXV *c*. Banerji, pl. VIII *a*. et XXXII *a*
12) Pl. VIII *c*.
13) Pl. X *a*. Banerji, pl. VIII *b* et *d*, XI *c*.

Les fleurons, plus ou moins pointus, sont constitués par une décoration de feuilles ou de pétales stylisés, autour d'un motif central carré (1), circulaire (2), ovale (3), trilobé (4), ou superposant un rectangle et un cercle (5).

Quant au bandeau qui soutient les fleurons, il est assez large, décoré de perlages (6), de motifs géométriques (7), de chaînettes semi-circulaires (8); ce bandeau peut être remplacé par une sorte de coiffe simulant une torsade emperlée (9). Il est maintenu sur la tête par des liens qui s'attachent au-dessus et un peu en arrière des oreilles, et dont le nœud — plus ou moins compris — offre parfois l'aspect d'une demi-cocarde (10), d'une torsade (11), d'un bouillonné (12), d'une fleur de lotus (13), ou d'une palmette (14). Déjà, dans l'art gréco-bouddhique, les sculpteurs développaient sur le nimbe des statues les liens du turban, représentés comme des rubans flottants (15). Nous retrouvons ce procédé dans l'art Pâla-Sena : il est alors associé au symbolisme royal des cinq bandelettes *(pañcacîra)*, et — pour Avalokiteçvara — il n'appartient, à ce titre, qu'à la dernière période, sauf une exception (16). Les bandelettes ornent les coiffures de Si*m*hâsana-Lokeçvara (17), de Khasarpa*n*a (18), de Vajradharma (16) et de Sha*d*aksharî-Lokeçvara (19), mais nous n'en distinguons que quatre, de sorte que nous devons conclure, avec M. Foucher, que « la cinquième est censée flotter par derrière (20) ». Le caractère royal des cinq bandelettes est si déterminé que les artistes oublient leur raison d'être primitive : c'est ainsi que nous les voyons « voltiger sur les épaules » des Si*m*hanâda évolués, *qui ne portent pas de diadème* (21). Nous constatons d'ailleurs, dans l'art Pâla-Sena, la généralisation du diadème tripartite, qui est porté par toutes les divinités masculines, à l'exception du Buddha (22).

B4. — Il semble qu'à l'extrême fin du style, nous voyions appa-

1) Pl. XI *a*.
2) Banerji, pl. XI *c*, XVII *c*.
3) Pl. XXV *a*.
4) Pl. XXV *b*.
5) Pl. X *a*.
6) Pl. XII *a*.
7) Pl. XXV *a*.
8) Pl. XXV *d*. Banerji, pl. XVII *c*.
9) Banerji, pl. XXXII *a*. R. Chanda, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV
10) Pl. IX *c*. *et* XXV *b*
11) Pl. IX *b*.
12) Banerji, pl. VIII *b*.
13) Pl. XIV *b*.
14) Pl. XIV *d*.
15) A. G. B. G., II, frontispice, et pp. 187-188.
16) Pl. XVI : cette pièce est de la première période.
17) Pl. XII *a* et *d*.
18) Pl. XIV *c*, XV.
19) Pl. X *c* et S. Kramrisch, art. cit., fig. 37.
20) I. B. I., 2e ét., p. 42 et n.
21) Pl. XXIII *d*. I. B. I., 2e ét., fig. 2.
22) Le Buddha paré porte non un diadème, mais une couronne.

raître une forme de diadème à cinq éléments ou à cinq pointes (1) *(pañcaçikha)*, forme qui est évidemment influencée par les coiffures de Mañjuçrî. En effet, le terme *pañcacîra* — qui est habituellement associé à Mañjuçrî (2) et que nous avons rencontré à propos de Sim*h*anâda (3) — a été glosé par *pañcacûda* (aux cinq crêtes, ou aux cinq aigrettes) et offre des analogies saisissantes avec le nom du *gandharva* Pañcaçikha (4). Mlle Lalou a fait observer (5) que le diadème aux cinq crêtes, d'abord prérogative personnelle de Mañjuçrî, est ensuite porté par d'autres divinités. Nous constatons, en effet, que, s'il est rare chez Avalokiteçvara dans l'Inde, il constitue sa coiffure habituelle au Nepâl (6) et au Tibet (7).

Il nous semble que la faveur dont jouit cet ornement de tête, et sa signification royale (8), sont en relation avec le symbolisme du chiffre *cinq* — cinq Orients, cinq divinités, cinq sommets du Meru (9) — que l'on rencontre dans l'Inde dès les derniers siècles avant notre ère. Mañjuçrî porte parfois une coiffure où doivent être représentés les cinq Jina (10); il est en outre *pañcacîra.* Dès lors, il devenait tentant de substituer aux cinq bandelettes les cinq crêtes, et de représenter sur chacune d'elles un Jina (11). D'autre part, le mont Meru, qui symbolise le monde, a cinq sommets (12). Si Lokeçvara *est* le monde, on s'explique que celui-ci soit évoqué par les cinq fleurons du diadème, et l'on s'attendrait à voir Vajradharma porter une telle coiffure, ornée des cinq Buddha (13).

La question est extrêmement complexe, et dépasse de beaucoup le cadre imposé par l'examen de la coiffure d'Avalokiteçvara. Nous rappelons cependant qu'à Bâmiyân existe déjà la représentation d'un personnage portant une couronne à cinq pointes (14). J. Hackin la rapprochait de celle d'Antiochos de Commagène sur les reliefs de Nimrud-Dagh (15). Or, ces derniers, de même que les grands groupes sculptés du même site, nous présentent, à plusieurs reprises, cinq personnages :

1) Pl. XXV *d*.
2) I. B. I., 2e ét., pp. 42 ssq. M. LALOU, op. cit., pp. 66 ssq.
3) Cf. *supra*, pp. 189-191.
4) M. LALOU, op. cit., p. 68.
5) M. LALOU, op. cit., p. 67, n. 1.
6) BHATTACHARYYA, pl. XXII *c*, XXIV *b* et *c*, XLIII à LXIX.
7) P. ex. no I. S. 6 du Mus. Ind. de Londres.
8) I. B. I., 2e ét., p. 42, n.
9) J. PRZYLUSKI, Cours H. E., 1936-1937. J. AUBOYER, *Le Trône... dans l'Inde ancienne.*
10) I. B. I., 2e ét., pp. 42 et 47.
11) Voir à ce sujet la couronne des lamas des Casaques du Don : elle a cinq pointes sur chacune desquelles est représenté un Jina. Cf. A. GRUNWEDEL, *Myth, du Bouddh.*, fig. 90. Même information recueillie au Tibet occidental par S. A. R. le prince Pierre de Grèce.
12) I. B. I., 2e ét., p. 42 : Mañjuçrî résiderait en Chine, sur the montagne à cinq crêtes *(Wou-t'ai-chan)*.
13) Cf. *supra*, pp. 56, 197-200, 225-226.
14) *Nouv. rech. arch. à Bâmiyân*, pl. XV fig. 19.
15) K. HUMANN et O. PUCHSTEIN, *Reisen...*, pl. XXII, XXXVIII, XXXIX ,fig. 48, pp. 321 et 328.

1. Zeus-Oromasdes.
2. Apollon-Mithras-Helios-Hermes.
3. Artagnes-Herakles-Ares.
4. La Commagène.
5. Antiochos.

C'est-à-dire une triade de dieux, encadrant le roi et la province divinisés. Il est évident qu'au Ier siècle avant notre ère, dans le Proche-Orient et dans l'Inde, le chiffre cinq possédait déjà une signification symbolique. Celle-ci s'est sensiblement modifiée au cours des siècles, mais elle a conservé son caractère de souveraineté, de puissance et d'apothéose.

C. *Les trois mèches (tricîra).*

Nous abordons maintenant l'examen du dernier type de coiffure portée par Avalokiteçvara : celle-ci est extrêmement rare, puisque nous ne la rencontrons que chez le Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ (1), et chez celui de Kurkihar (2).

Cette coiffure se présente normalement de la manière suivante : les cheveux, au lieu d'être dressés en un chignon, sont partagés en trois mèches, dont l'une est censée pendre dans le dos, les autres étant ramenées derrière les oreilles, et retombant sur les épaules. Nos Avalokiteçvara, particulièrement celui de Nâlandâ qui porte un turban, nous présentent déjà une conception évoluée de cette coiffure, mais elle s'explique clairement par la comparaison avec le Siddhaikavîra en ronde-bosse de Nâlandâ (3). De plus, les trois mèches se retrouvent à Paharpur, sur plusieurs reliefs représentant les exploits des enfants divins, K*r*sh*n*a et Bâlarâma (4). Nous constatons en outre que, dans tous ces cas, cette coiffure est portée concurremment avec un modèle de collier que nous examinerons plus loin sous le nom de *collier-à-griffes* (5). MM. K.N. Dikshit (6) et R.D. Banerji (7) disent de ce collier qu'il est particulier aux jeunes garçons.

D'après M. Dikshit, il en est de même de la coiffure (8), et, dans ce cas, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les artistes l'aient donnée à Mañjuçrî, qui a l'apparence d'un jeune enfant *(bâladarakarûpin)* (9), voire à Avalokiteçvara, qui doit avoir l'as-

1) Pl. XI *a*, XXVI *c*.
2) Pl. XI *c*, XXVI *d*.
3) Pl. XI *b*, XXVI *b*.
4) Pl.. XXVI *a*.
5) Cf. *infra*, pp. 240-241.
6) *Excavations at Paharpur*, pp. 39 et 47.
7) A. S. I. AR. 1925-1926, p. 111.
8) Op. cit., p. 47. M. DIKSHIT dit que cette coiffure est appelée *kâkapaksha*, aile de corbeau en raison de sa ressemblance avec celle-ci (*sic* !). J. PRZYLUSKI a bien voulu nous dire que cette épithète pouvait se rapporter à la couleur.
9) M. LALOU, op. cit., pp. 31, 43, 47, 54, etc.

pect de seize ans *(dvirashtavarshadeçîya)* (1). Mais nous constatons à Paharpur que Krshna et Bâlarâma portent les trois mèches de préférence lorsqu'ils accomplissent des exploits extraordinaires : Krshna déracinant les arbres *arjuna* (2), Krshna tuant Keçin (3), Krshna et Bâlarâma luttant contre Cânura et Mushtika (4)... Nous nous demandons alors s'il n'y aurait pas là plus qu'une coïncidence : un véritable symbolisme lié à la chevelure. N'oublions pas que la force de Samson résidait dans ses cheveux (5), et, en outre, que Sir James Frazer cite une légende grecque où la force du héros provient de trois cheveux d'or (6). Siddhaikavîra étant le « héros accompli » (7), il devenait tout naturel de le coiffer de trois mèches; quant à Lokanâtha, nous croyons qu'il n'a été pourvu de cette coiffure que par confusion avec Siddhaikavîra (8); nous n'en voulons pour preuve que le fait suivant : le Lokanâtha de Kurkihar, accompagné de Hayagrîva — l'un des assistants coutumiers d'Avalokiteçvara — tient de la main gauche le lotus bleu *(utpala)*, attribut de Mañjuçrî (9). Cette confusion nous explique pourquoi la coiffure de nos Lokanâtha nous présente déjà un traitement plus aberrant que celle du Siddhaikavîra (10).

Le Lokanâtha de Nâlandâ nous montre encore une autre particularité : sa chevelure est partiellement dissimulée par un turban ou un bonnet (ce qui était également le cas pour le Krshna de Paharpur); l'ouverture supérieure est entourée d'une sorte de torsade. En outre, le turban est ceint d'un diadème à décoration tripartite, dont l'élément central est un fleuron, et les éléments latéraux des croissants aux extrémités emboulées, contenant de petits disques. C'est là, croyons-nous, un des seuls exemples que nous connaissions dans l'Inde de ce motif, d'origine sassanide, répandu en Asie Centrale. J. Hackin en avait rencontré des modèles sur des monnaies trouvées à Ghazni, et datant des ve-vi^e^ siècles (11) ; il signalait à Bâmiyân un diadème à trois croissants (12), et suivait l'évolution de ce thème d'une part au Kâçmîr (Martand) d'autre part en Asie Centrale (Kïzïl), en Chine (stèle de Ta-che) et au Japon (Tamamushi no zushi) (13). Mlle Auboyer a reconnu

1) Cf. *supra*, p. 51.
2) *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *d*.
3) *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *a*.
4) *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *b*.
5) *Livre des Juges*, XVI, 15 ssq.
6) *Folk-lore in the Old Testament*, II, pp. 482 ssq.
7) I. B. I., 2e ét., p. 44.
8) Bhattacharyya, pp. 20-21.
9) Cf. pl. XI *c* et *supra*, p. 179.
10) Nous ne parlons pas de la coiffure du Khasarpana de Caurapura (cf. notre pl. XIV *d*) : il s'agit, nous semble-t-il, d'un *jatâmukuta* brisé, comme dans le cas d'un Sûrya de style très voisin, repr. par Banerji, pl. LIX *b*.
11) J. Hackin, *L'Œuvre de la D. A. F. A.*, I, fig. 56.
12) J. Hackin, *L'Œuvre de la D. A. F. A.*, I, p. 48 et fig. 55 *a* et *b*.
13) Cours E. L., 1935-1936. Au Tamamushi no zushi, il n'y a que deux croissants latéraux, celui du milieu faisant défaut, comme à Nâlandâ.

ce motif à Touen-houang (1) et au Kondô du Hôryûji (2), où elle signale que « dans une proportion de 70 %, les bodhisattva porteurs de cette coiffure à trois croissants sont Avalokiteçvara, dont la personnalité est si complexe, mais empreinte d'influences indéniables... Nous devions, ajoute-t-elle, mentionner ce fait qui a peut-être une signification en corrélation avec le symbolisme d'Avalokiteçvara ».

Quoi qu'il en soit, le Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ est le seul que nous rencontrions dans l'Inde qui porte un diadème, non pas à trois, mais à deux croissants (3). Nous ne pouvons donc répondre à la question posée par Mlle Auboyer. Mais nous constatons qu'à Ta-che, à Touen-houang, sur le Tamamushi no zushi, et au Kondô du Hôryûji, ces coiffures sont représentées au VIIIe siècle (4). Notre Lokanâtha, qui appartient par son style à la première période de l'art Pâla-Sena, est sensiblement contemporain. Sans doute y eut-il à cette date un courant d'influences sassanides attardées, qui se répandirent dans tout le monde bouddhique à la faveur des grands pèlerinages (5).

* * *

En résumé :

Les coiffures A, c'est-à-dire celles qui cachent complètement les cheveux, ne sont en usage que dans les styles gréco-bouddhique, Kushâ*n*a, pré-Gupta et Gupta de Mathurâ; seuls exemples postérieurs, le bonnet conique du *padmapâni* de Paharpur et la tiare de Vajradharma.

Les coiffures B, comprenant le *jatâmukuta*, sont répandues dans tout l'art bouddhique indien depuis le Ve siècle jusqu'au déclin. Le *jatâmukuta* simple existe dans l'art Gupta et post-Gupta; il est ensuite réservé à Si*m*hanâda. Le diadème apparaît d'abord avec un seul ornement central, puis avec une décoration tripartite, et enfin avec cinq éléments — contamination de la coiffure aux cinq bandelettes *(pañcacîra)*.

Les coiffures C, aux trois mèches *(tricîra)*, sont extrêmement rares; elles proviennent d'une confusion des images d'Avalokiteçvara avec celles de Mañjuçrî; il semble s'y rattacher un symbolisme de jeunesse, de force et de puissance.

1) *Les grottes de Touen-houang*, V, pl. CCLXVI, CCXLIII.

2) J. AUBOYER, *Les influences...*, p. 83.

3) Au Tibet (no I. S. 6 du Musée Indien de Londres), nous rencontrons au XVIIe siècle une tête d'A° coiffée d'un diadème à cinq pointes. Toutes sont décorées d'un ornement circulaire, mais celui du centre est inscrit dans un croissant.

4) J. AUBOYER, *Les influences..*, p. 82-83 et n.

5) Cf. *supra* p. 95.

IV. Les Parures.

Les parures que portent Avalokiteçvara comprennent :
1° une paire de pendants d'oreilles;
2° un rang de perles, un collier, un sautoir;
3° un cordon brâhmanique;
4° une paire de brassards;
5° une ou plusieurs paires de bracelets;
6° une, deux ou trois ceintures;
7° une paire d'anneaux de chevilles.

Ces parures sont rarement portées toutes ensemble : pendant la dernière période de l'art Pâla-Sena, où elles sont les plus nombreuses, on ne compte d'ordinaire qu'une, ou tout au plus deux ceintures. A Mathurâ (1), dans l'art Kushâ*n*a, nous rencontrons le collier et le sautoir, tandis que, dans l'art Gupta, nous voyons le rang de perles seul (2), ou le collier seul (3). A l'époque Pâla-Sena, le collier est souvent accompagné du rang de perles, alors que le sautoir ne s'observe qu'une fois (4).

Le cordon brâhmanique est porté, dans le Nord-Est, à partir du début du style Gupta (5), tandis qu'au Mahârâsh*t*ra, on ne le représente qu'à la période post-Gupta (6).

Les anneaux de chevilles font très souvent défaut.

Enfin, la majorité des Avalokiteçvara Gupta et post-Gupta du Mahârâsh*t*ra ne portent aucune parure; sous les Pâla-Sena, Si*m*hanâda-Lokeçvara doit généralement être sans ornement *(nirbhûshana)* (7); il porte cependant le cordon brâhmanique.

Les parures étaient déjà figurées dans l'art gréco-bouddhique (8) et — sauf lorsqu'il s'agit d'images à caractère ascétique, comme celles des Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra, de Si*m*hanâda, de certains Maitreya et de certains Çiva — leur vogue ne subit pas d'éclipse. Hors de l'Inde, les bodhisattva sont également représentés couverts d'ornements (9). Waddell compte treize sortes de bijoux chez les bodhisattva tibétains (10), mais nous n'avons pu faire concorder la liste qu'il donne avec celle des parures que nous rencontrons sur les Avalokiteçvara indiens.

Nous examinerons les parures dans l'ordre indiqué plus haut.

1) Pl. I *b*, XXIX *a*.
2) Pl. VIII *b*, XXVII *c* et *f*.
3) Pl. XXIX *b*. (Amarâvatî).
4) Pl. X *c*, XXIX *c*.
5) Pl. VIII *b*.
6) Pl. IV *a*.
7) *Sâdhanamâlâ*, p. 63. Cf. *supra*, p. 50.
8) A. G. B. G., II, pp. 181-182.
9) I. B. I., 1e ét. pp. 71-72 et n.
10) *Lamaism*, p. 333.

1° *Pendants d'oreilles (kundala).*

L'étude de ceux-ci sera malheureusement superficielle pour deux raisons : d'une part, les reproductions très insuffisantes permettent rarement de les distinguer; d'autre part, lorsque nous ne possédons plus que la tête d'Avalokiteçvara, les oreilles sont habituellement mutilées (1); la seule tête isolée dont les pendants d'oreilles subsistent est celle du Musée Guimet, provenant du Naltigiri (2). Nous en reparlerons plus loin.

Nous pouvons cependant reconnaître quatre séries de pendants d'oreilles. Les trois premières paraissent les plus courantes, et les deux bijoux sont semblables. La quatrième série, plus rare, nous montre deux pendants d'oreilles différents; cette mode était évidemment répandue dans l'Inde, car nous constatons le même fait chez d'autres divinités, mais il n'est pas très fréquent chez Avalokiteçvara. Nous désignerons nos différents types de pendants d'oreilles par les lettres A, B, C et D.

A. *Les disques (patra-kundala).* — Faits de métal léger, ils sont insérés dans le lobe préalablement distendu par le port de rouleaux cylindriques en coton, ou de spirales de feuilles de cocotier aplaties (3). Nous rencontrons déjà ces disques dans l'art Kushâna de Mathurâ (4), où ceux que porte l'Avalokiteçvara de Lucknow, quoiqué endommagés, semblant être analogues à ceux du Maitreya de Mathurâ (5); les sections convexes qui apparaissent de chaque côté du lobe sont bordées, l'une de cannelures, l'autre de pétales de lotus stylisés.

Il ne nous a pas été possible de discerner si, parmi les Avalokiteçvara Gupta et post-Gupta, certains portaient les *patra-kundala* (6). Mais nous les retrouvons fréquemment dans le style Pâla-Sena, pendant la première période où la bordure est représentée unie (7) et où la face est parfois décorée d'un motif plus ou moins discernable (8). A partir de la renaissance, Avalokiteçvara les porte rarement, et la face est alors ornée d'une fleur ou d'un bouton de lotus (9). Mais nous les trouvons chez d'autres personnages, pendant toute la durée du style, par exemple chez Siddhaikavîra (10), Sthiracakra (11), Jambhala (12), Prajñâpâramitâ (13), Ushnîshavijayâ (14), etc.

1) Pl. XXI *a*, XXII *a*, *c*, *d*, XXIV *a*.
2) Pl. VII, XXIV *d*.
3) Pl. XXVII *a*. Sauf contre-indication, toutes les descriptions de parures ont été complétées à l'aide de l'ouvrage de G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, I, pp. 22 ssq.
4) Pl. I *b*.
5) Vogel, pl. XXXV *c*.
6) Pour l'A° *dvârapâla* d'Aurangâbâd II, cf. *infra*, p. 237.
7) Pl. XI *a* et *c*.
8) Pl. XI *a*.
9) Pl. XII *b*, XXVII *a*.
10) Pl. XI *b*.
11) Banerji, pl. XXXVII *b*.
12) Banerji, pl. XXXVI *c*.
13) Banerji, pl. XLI *c*.
14) Banerji, pl. XLII *a*.

B. *Les anneaux (ratna-kundala)*. — Portés par Avalokiteçvara et un très grand nombre de divinités, ils sont circulaires et ornés d'un décor de perlage (1). Ils passent dans le lobe de l'oreille. Parmi les Avalokiteçvara, nous trouvons les *ratna-kundala* entre autres chez un Lokanâtha de la première période (2), chez un Simhâsana-Lokeçvara de la renaissance (3), et chez un Khasarpana de la fin du style (4). Mais ils sont également portés par Mañjukumâra (5), et Vishnu (6), par exemple.

C. *Les fleurs-de-lotus*. — D'un modèle contemporain du précédent, ces pendants d'oreilles semblent les plus fréquents chez les Avalokiteçvara de style Pâla-Sena. Plus ou moins volumineux, ils devaient être fixés au moyen d'un système de vis ou de crochets, comme les *dormeuses* que l'on porte encore en Europe. Les *fleurs-de-lotus* se rencontrent dès la première période chez Sugatisamdarçana-Lokeçvara (7). Elles ornent les oreilles de Çrî-Potalake-Lokanâtha (8), au moment de la renaissance; au cours de la dernière période, elles sont portées par certains Lokanâtha (9) et par la majorité des Khasarpana (10). Nous ne les avons pas rencontrées, jusqu'à présent, chez d'autres divinités indiennes.

D. *Pendants d'oreilles de modèles différents*. — A propos de l'Avalokiteçvara *gardien-de-porte* d'Aurangâbâd II, Burgess écrit (11) : « Dans l'oreille droite se trouve un long chaînon (link) qui pend sur l'épaule et supporte une petite boucle d'oreille; tandis qu'à l'oreille gauche est fixée un large disque ». Ce dernier est évidemment un *patra-kundala*. La différence entre les ornements des deux oreilles se rencontre également dans l'art post-Gupta du Nord-Est, à Paharpur par exemple, où le jeune Krshna tuant Keçin est représenté portant d'un côté un *patra-kundala*, et de l'autre un ornement qui paraît être une section de conque *(çankha-patra)* (12).

En Orissa, cette coutume existait également. L'oreille droite de la tête du Musée Guimet (13) est ornée d'une décoration où est ciselé un *protome* de lion crachant une pendeloque. Le *kundala* de l'oreille gauche est constitué par une tête de *makara* dressée, dont la trompe est brisée.

Pendant la première période de l'art Pâla-Sena, il arrive qu'Avalokiteçvara porte dans l'oreille droite un large ornement, sorte

1) Pl. XXVII *b*.
2) Banerji, pl. VIII *b*.
3) Pl. XII *a*.
4) Pl. XIV *c*.
5) Banerji, pl. XV *c*.
6) Banerji, pl. XVIII *b* et *d*.
7) Pl. IX *d*, XXVII *c*.
8) Pl. XIV *b*.
9) Banerji, pl. XXXIV d.
10) Pl. XV.
11) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 62.
12) K. N. Dikshit, *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *a*.
13) Pl. VII et XXIV *d*.

de fleur stylisée, agrémentée ou non de pendeloques (1), tandis que l'oreille gauche est ornée d'un motif plus simple et plus petit (2). Le cas se présente également pour Vajrapâ*n*i (3) et pour Vish*n*u (4), à la même date. A la fin du style, Jambhala (5) porte encore deux *ku*nd*ala* différents.

2° *Les colliers (hâra ou mâlâ).*

Ceux-ci sont de plusieurs modèles bien distincts que nous examinerons successivement.

A. *Collier de perles.* — Le rang de grains sphériques simples (*A*1) est rarement porté seul. On le rencontre cependant ainsi à Aura*n*gâbâd II (6) et peut-être à Sârnâth (7). Le Lokanâtha Gupta de Sârnâth (8) porte un collier de perles qui comprend également deux motifs oblongs — peut-être des étuis à charmes, — l'un par devant, l'autre sur le côté (*A*2). Le Lokanâtha Gupta de Nâlandâ (9) est paré d'un collier formé d'une torsade de petites perles, agrémentée de plusieurs motifs allongés (*A*3). Enfin, le Sha*d*aksharî Lokeçvara très tardif du Musée de Sârnâth (10) porte un double rang de perles séparé par une bande unie (*A*4). Le collier *A*1 accompagne fréquemment un autre collier, de type *B* ou *C*.

B. *Collier souple.* — Il peut également présenter quatre variantes : *B*1 se compose de deux ou trois rangs unis (11), emperlés (12), ou constitués de chaînons (13), réunis au centre par un motif rectangulaire (14), en volutes (15), ou en fleur de lotus stylisée (16). C'est le collier du Lokanâtha post-Gupta de Chaukha*nd*î (14), et de la plupart des Avalokiteçvara de la première période Pâla (17), ainsi que des Maitreya (18) de mêmes dates. On le rencontre encore à la dernière période, mais il est plus rare (19).

*B*2 est constitué par l'adjonction à *B*1 de breloques, qui peuvent

1) Pl. XXVII *d* et comparer pl. IV *a*.
2) Vajradharma (pl. XVI) porte dans l'oreille droite un *patra-kundala*, et dans l'oreille gauche un ornement indistinct.
3) BANERJI, pl. XXXVII *a*.
4) BANERJI, pl. LXVIII *a*.
5) BANERJI, pl. XXXVI *c*.
6) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII 3.
7) Pl. XXVII *e* et fig. 2, p. 182.
8) Pl. VIII *b* et XXVII *f*.
9) Pl. VIII *a* et XXVII *g*.
10) Pl. X *c* et XXVII *h*.
11) Pl. X *a* et XXVIII *a*. BANERJI, pl. XII *a*, XIV *a*.
12) Pl. IX *c*, par exemple.
13) BANERJI, pl. XI *c*.
14) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*.
15) Pl. XXVIII *a*.
16) Pl. IX *c*. par exemple.
17) Cf. notre pl. XXVIII *a*. BANERJI, pl. VIII *a*, *b*, *d*, XI *c*.
18) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*. BANERJI, pl. IX *d*, X *a*.
19) BANERJI, pl. XXXIX *a* et *d*.

être de formes diverses : boutons de lotus stylisés (1), feuilles (2), ou pétales de lotus (3). Le plus ancien modèle de collier *B2*, celui qu'ornent les boutons de lotus stylisés, semble ne se rencontrer qu'une fois chez Avalokiteçvara (4), mais il existe chez Maitreya (5) et chez Târâ (6). Les breloques en formes de feuilles et de pétales sont fréquentes pendant la renaissance (7) et la dernière période (8). Elles ornent aussi les colliers de Mahâpratisarâ (9) et de Vajrasattva (10), par exemple.

B3. A la fin du style, les breloques sont figurées de façon tellement aberrante que leur équilibre est impossible et que leur représentation implique la rigidité; il est cependant hors de doute qu'il s'agit d'un collier dont l'original était souple; nous l'appellerons *B3*. Il est porté par la majorité des Khasarpa*n*a (11).

B4 est également un collier souple, à breloques, mais celles-ci sont d'un type particulier, très rare dans l'iconographie d'Avalokiteçvara. Au centre, un motif allongé, probablement un étui à charmes, supporte une sorte de médaillon ou de disque *(cakra)* agrémenté parfois de petits cabochons (12). Cet élément central est encadré de deux breloques divergentes, dont la forme évoque sans aucun doute possible les griffes de fauves à monture d'orfèvrerie, telles qu'on les trouve encore aujourd'hui dans l'Inde. Ces trois breloques peuvent, à leur tour, être encadrées soit de *cakra* plus petits (13), soit d'un motif rappelant par sa forme générale les *triratna* décoratifs de l'art bouddhique ancien (14). Nous appellerons ce collier, le *collier-à-griffes*.

Nous ne connaissons que deux représentations d'Avalokiteçvara portant ce collier; ce sont, d'une part, le Lokanâtha debout, en ronde-bosse, de Nâlandâ (15); d'autre part, le Lokanâtha debout de Kurkihar (16). Dans les deux cas, le port de ce collier accompagne une coiffure qui n'est pas le *jatâmukuta*, mais où les cheveux sont partagés en trois mèches *(tricîra)*, dont l'une doit pendre dans le dos, et les autres, passées derrière les oreilles, reviennent sur les épaules. Cette coiffure, qui peut ne pas sembler compréhensible chez nos Lokanâtha, s'explique par celle du Siddhaikavîra

1) Pl. XXVIII *b*.
2) Pl. XI *d*.
3) Banerji, pl. XXXIII *b*. Notre pl. XXVIII *c*.
4) Pl. VI.
5) *Expl. Orissa*, pl. II.1.
6) Banerji, pl. IX *c*.
7) Pl. XI *d*.
8) Banerji, pl. XXXIII *b*.
9) Banerji, pl. XLI *a*.
10) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/4.
11) Pl. XXVIII *d*.
12) Pl. XXVIII *f* et *g*.
13) Pl. XXVIII *f*.
14) Pl. XXVIII *g*.
15) Pl. XI *a*, XXVIII *g*.
16) Pl. XI *c*, XXVIII *h*.

en ronde-bosse de Nâlandâ, qui porte également le *collier-à-griffes* (1).

De même que cette coiffure nous avait suggéré des comparaisons avec certains reliefs de Paharpur (2), de même est-ce encore à ceux-ci que nous recourons à propos du collier. K*r*sh*n*a enfant déracinant les arbres *arjuna* (3) porte un collier à cinq griffes, dont les pointes sont dirigées vers la gauche. K*r*sh*n*a tuant Keçin (4), et K*r*sh*n*a et Bâlarâma luttant avec Cânura et Mush*t*ika (5), portent un collier à trois disques séparés les uns des autres par deux éléments dont la forme rappelle plutôt une feuille qu'une griffe. K*r*sh*n*a (?) portant une motte de beurre (6) est paré d'un collier à trois griffes dirigées vers la droite. Enfin, sur un autre relief non identifié, mais représentant une lutte (7), deux des personnages portent un collier à médaillon central encadré de deux griffes convergentes (8).

M. K. N. Dikshit considère ce collier comme une prérogative des jeunes garçons (9), ajoutant même : « le *torque* à médaillons, particulier aux jeunes enfants, et que nous voyons autour du cou de K*r*sh*n*a, se rencontre encore dans diverses régions de l'Inde ». De son côté, R. D. Banerji (10) écrit que K*r*sh*n*a porte un collier de griffes de tigre « ainsi qu'il convient à un jeune garçon » (as befits a boy).

Il n'y aurait donc rien d'impossible à ce que les artistes en aient alors paré les images de Mañjuçrî, « jeune enfant » ou « adolescent » (11) et, par confusion, celles d'Avalokiteçvara qui doit avoir « l'aspect de seize ans » (12). Le Siddhaikavîra en ronde-bosse de Nâlandâ n'est, en effet, pas le seul Mañjuçrî à porter le *collier-à-griffes*, puisque nous le trouvons également :

a) chez un Mañjuçrî de Bodh-Gayâ (13), qui porte une coiffure plus élaborée, mais pouvant être une évolution de la coiffure en trois mèches; il est assis sur un *simhâsana;*

b) chez un Mañjukumâra de l'Indian Museum (14), également assis sur un siège-à-lions comme il convient à un personnage princier *(kumâra)*; il porte un *jatâmukuta*, mais les textes l'appellent *cîratrayavirâjita*, celui-qui-brille-d'un-vif-éclat-en-raison-de-

1) Pl. XI *b*, pl. XXVI. et XXVIII *f*. Cf *supra*, pp. 232-233.
2) Cf. *supra*, pp. 232-233.
3) K. N. Dikshit, *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *d*.
4) K. N. Dikshit, *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *a*. Cf. notre pl. XXVIII *c*.
5) *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *b*.
6) *Excavations at Paharpur*, pl. XXX *d*.
7) *Excavations at Paharpur*, pl. XXIX *c*.
8) Nous faisons observer qu'aucun des colliers de Paharpur ne comporte l'élément allongé que nous avons appelé l'étui à charmes.
9) Op. cit., pp. 39, 47, 48, 51.
10) A. S. I. AR. 1925-1926, p. 111. Il s'agit de K*r*sh*n*a déracinant les arbres *arjuna*.
11) M. Lalou, op. cit., pp. 31, 47, 54, etc.
12) Bhattacharyya, p. 37. Cf. *supra*, p. 51.
13) Banerji, pl. XIV *b*.
14) Banerji, pl. XV *c* et notre pl. XXVIII *i*.

ses-trois-mèches (ou de ses trois bandelettes) (1); nous devons signaler que l'étui à charmes fait défaut;

c) chez un Mañjuçrî en bronze, de Nâlandâ (2); le collier comprend l'étui à charmes, le disque, les deux griffes divergentes, celles-ci encadrées encore de deux étuis à charmes.

Nous avons cherché, parmi les autres divinités, s'il en était qui portaient ce collier. Nous avons constaté que l'étui à charmes ne s'y trouve jamais. Le Vishnu de Bangarh (3), un Sûrya de l'Indian Museum (4), le Brahmâ de Raigañj (5) portent des colliers-à-griffes (?) convergentes ou divergentes, encadrant une breloque centrale en bouton de lotus stylisé. Seul, le Vâsudeva en bronze de Sâgardighi (6) est paré d'un collier dont les griffes (?) encadrent un élément circulaire. Dans aucun de ces cas, il ne nous est possible d'affirmer qu'il s'agisse véritablement de griffes, et non de pétales stylisés (7).

D'autre part, M. K. N. Dikshit indique seulement que le collier des jeunes enfants, tel qu'il est encore actuellement porté dans l'Inde, est pourvu de « médaillons ». R. D. Banerji nous parle d'un collier à griffes de tigre, qui convient aux jeunes garçons, mais il omet de nous dire s'ils le portent encore aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, nous nous demandons la signification des griffes. J. Przyluski nous suggérait qu'elles pourraient remplir l'office de talismans, pour éloigner les influences mauvaises. Ne feraient-elles pas alors double emploi avec l'étui à charmes?

Le fait que nous les trouvions associés à la coiffure *tricîra* (aux trois mèches ou aux trois bandelettes), et parfois au siège-à-lions, nous oblige à nous demander si elles ne renfermeraient pas, elles aussi, un symbolisme de force ou de puissance : elles seraient destinées à revêtir celui qui les porte de la force de l'animal dont elles proviennent. Ainsi s'expliquerait-on pourquoi Krshna et Bâlarâma en garnissent leur collier avant d'arracher les arbres *arjuna*, de tuer Keçin, ou d'engager la lutte contre Cânura et Mushtika...; ainsi se trouverait augmentée la force de Siddhaikavîra, le « héros accompli », avec la représentation duquel les artistes de Nâlandâ et de Kurkihar ont évidemment confondu Lokanâtha (8).

Quoi qu'il en soit, nous répétons que le *collier-à-griffes (B4)* est extrêmement rare dans l'iconographie d'Avalokiteçvara, et que, dans les deux cas où il se présente, il n'est pas accompagné du *jatâmukuta*, mais de la coiffure *tricîra*, aux trois mèches.

C. *Collier rigide ou d'aspect rigide.* — Il s'agit d'un large ban-

1) I. B. I., 2e ét., p. 45, n. 4. BHATTACHARYYA, p. 27.
2) A. J. BERNET KEMPERS, *The Bronzes of Nâlandâ...*, pl. 6.
3) BANERJI, pl. XLIII *d*.
4) BANERJI, pl. XLIX *b*.
5) BANERJI, pl. LXI *c*.
6) BANERJI, pl. LXVIII *c*.
7) La même question se pose pour le Khasarpana debout de Caurapura (pl. XIV *d*.) d'un style très voisin de celui du Sûrya cité ci-dessus.
8) Cf. *supra*, p. 179.

deau plat, décoré de motifs géométriques ou végétaux stylisés. On en rencontrait déjà des exemplaires dans l'art gréco-bouddhique (1), et il est porté par l'Avalokiteçvara Kushâ*n*a du Musée de Lucknow (2). Ce collier était vraisemblablement d'un modèle voisin de celui du Maitreya de Mathurâ (3), c'est-à-dire décoré de rectangles et de cercles.

Nous le trouvons ensuite à Amarâvatî (4) : il est bordé de deux étroites bandes unies, la bande médiane étant ornée de cercles et de carrés; au centre se trouve un large motif en fleur de lotus stylisée (?).

Le collier rigide figure dans l'art post-Gupta de l'Orissa où il est porté par l'Avalokiteçvara du Ratnagiri (5), par le Lokanâtha de l'Udayagiri (6), et par le plus ancien des deux Avalokiteçvara à quatre bras du même site (7). Les photographies sont malheureusement trop médiocres pour nous permettre d'en préciser les détails.

Il semble que ce collier n'ait pas été représenté dans l'art Pâla-Sena. Mais on le rencontre dans l'Inde Centrale et Méridionale, chez de nombreuses divinités. M. Gopinatha Rao le décrivant comme une large bande formée de plusieurs morceaux (8), nous devons en conclure que, seul, l'aspect rigide était préservé.

D. *Sautoir.* — Rare dans l'iconographie d'Avalokiteçvara, il a été très en vogue dans l'art gréco-bouddhique (9), et dans l'art Kushâ*n*a de Mathurâ (10). Il pare l'Avalokiteçvara B-82 du Musée de Lucknow (11), et doit être analogue à celui du Maitreya de Mathurâ (12) : large chaîne, posée à plat et repliée au centre; elle est formée de deux bandes de maillons, retenues par trois bandes unies, l'une au milieu, les autres aux bords. Chez les personnages princiers de l'art Kushâ*n*a de Mathurâ, ce sautoir revêt un aspect sensiblement différent : six ou huit rangs de perles sont avalés au centre par des gueules de *makara* divergents, au-dessous desquels se trouve en pendentif, un croissant ou un disque (13). Ces princes portent aussi un rang de perles, et un cordon où sont suspendus des étuis à charmes; nous avons vu les uns et les autres chez Avalokiteçvara, en examinant les colliers *A*1 et *B*4.

Le sautoir que l'on rencontre fréquemment sur les fresques d'Aja*n*tâ (14), se raréfie ensuite. Chez Avalokiteçvara, nous en

1) A. G. B. G., II, pp. 181-182.
2) Pl. I *b*.
3) Pl. XXIX *a*.
4) Pl. XXIX *b*.
5) Arch. Ph. Gt. nº 16.612/22.
6) *Expl. Orissa*, pl. III, 1.
7) Arch. Ph. Gt. nº 16.612/23.
8) G. Rao, op. cit., I, pp. 22 sqq.
9) A. G. B. G., II, pp. 181-182.
10) Vogel, pl. XXXIII, XXXIV *a*, XXXV *c*, etc.
11) Pl. I *b*.
12) Pl. XXIX *a*.
13) Vogel, pl. XXXIII, XXXIV *a*.
14) *Ajantâ*, pl. X.

devinons un à Bâdâmî III (1). Il est dû sans doute à l'influence de la guirlande, portée par diverses divinités *vaishnava* du même site (2).

Le troisième et dernier en date des sautoirs d'Avalokiteçvara se compose de deux rangs de perles. Il est porté par les trois personnages du groupe Sha*d*aksharî de Sârnâth (3). C'est un modèle de collier très fréquent dans la dernière période de l'art Pâla-Sena. Nous le rencontrons chez Târâ (4), Jambhala (5), Prajñâpâramitâ (6), Ush*n*îshavijayâ (7), Mârîcî (8), Vish*n*u (9), Çiva (10), Pârvatî (11), Kâlî (12), Sarasvatî (13).

3° *Le cordon brâhmanique (yajñopavîta).*

Cordon sacré de la caste supérieure (14), il est commun à un grand nombre de divinités, bouddhistes et hindoues, masculines et féminines. Il est porté en sautoir, traversant la poitrine de gauche à droite, dégageant l'épaule droite, et retombant plus ou moins bas : nous en connaissons un très court (15), qui s'arrête au-dessus de la taille, et un très long (16) qui descend au-dessous du genou. En général, il atteint la hauteur de la cuisse.

Dans ses cours à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, et au Collège de France (17), J. Przyluski, traitant du *Kâranda-vyûha-sûtra,* exposait les trois phases du rite auquel le fidèle devait se soumettre pour obtenir la formule magique en six syllabes *om mani padme hum* :

a) Confection du *Shadakshari-mandala* (18);
b) Remise de la formule devant le *mandala;*
c) Offrande et prise du collier.

On ignore ce qu'était ce collier, mais — d'après le texte — il devait avoir une valeur incommensurable. L'initié le donnait à Avalokiteçvara, qui le remettait à Amitâbha, et finalement il revenait à l'initié.

1) R. D. BANERJI, *Bas reliefs of Bâdâmî,* pl. XIV *a.*
2) R. D. BANERJI, *Bas reliefs of Bâdâmî,* pl. XIV *b,* XV *a,* XVI, etc.
3) Pl. XXIX *c.*
4) BANERJI, pl. XVII *d,* XXXIX *c.*
5) BANERJI, pl. XXXVI *c.*
6) BANERJI, pl. XLI *c.*
7) BANERJI, pl. XLII *a.*
8) BANERJI, pl. XLVII *d.*
9) BANERJI, pl. XLIII ssq.
10) BANERJI, pl. LIV *g.*
11) BANERJI, pl .LVIII *a.*
12) BANERJI, pl. LXIII *d.*
13) BANERJI, pl. LXIII *e.*
14) G. RAO, op. cit., pp. 22 ssq.
15) Amarâvatî, Arch, Ph. Gt. n° 14.152/1.
16) Chaukha*n*dî, A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a.*
17) 1937-1938, mars 1942, 1942-1943.
18) Cf. *supra,* pp. 43-45, 173.

Pour J. Przyluski, cette prise du collier équivalait à une prise d'habit, de voile ou de scapulaire : le collier serait donc tout autre chose qu'une simple parure. Notre Maître évoquait à ce sujet le cordon brâhmanique, qui serait, d'après lui, la schématisation d'un vêtement monastique, ou plutôt sacerdotal : comme ce dernier en effet, le cordon brâhmanique dégage l'épaule droite, pour faciliter au bras et à la main les gestes du sacrifice (1). Cela nous permet de comprendre la raison pour laquelle le *yajñopavîta* n'est pas assimilé aux autres parures. Nous n'en voulons pour preuve que la suivante : Si*m*hanâda, que les textes appellent *nirbhûshana* (2), sans aucun ornement, est cependant toujours représenté portant le cordon brâhmanique. Celui-ci n'est donc pas considéré comme une parure, mais comme une prérogative sacerdotale. Rappelons en outre que, dans le XXIVe ch. du *Lotus*, le collier offert à Avalokiteçvara par Akshayamati est appelé « vêtement de la Loi » *(dharmâcchâda)* (3).

Au point de vue iconographique, le cordon brâhmanique n'existe pas avant l'époque Gupta (4). Encore ne le rencontrons-nous à cette date que sur les Avalokiteçvara de Sârnâth (5) et de Nâlandâ (6) ; car, s'il orne certaines divinités bouddhiques du Mahârâsh*t*ra, nous ne le voyons représenté sur Avalokiteçvara que dans les grottes tardives d'Ellorâ (IV) (7), ou d'Aura*n*gâbâd (II) (8), ainsi qu'à Amarâvatî (9) et en Orissa (10). Dans le Nord-Est, nous pouvons le suivre jusqu'au déclin du style Pâla-Sena. Sauf de très rares exceptions — terres-cuites de Paharpur (11) et de Bodh-Gayâ (12), Sha*d*aksharî-Lokeçvara de Sârnâth (13), pseudo-Nîlaka*n*-*t*ha-Lokeçvara (14), certains bronzes (15) — il est porté par tous les Avalokiteçvara. Il se présente sous trois aspects principaux :

A. Longue chaîne composée de maillons (16).

B. Sorte de collier, constitué soit d'un rang de perles (17), soit de deux rangs de perles (18), soit d'un rang uni et d'un rang de perles (19), soit de deux rangs de perles torsadés (20). C'est le modèle

1) Les Religieux du Monastère de St. Maurice-en-Valais (Suisse), portent ainsi un petit collier blanc qui est la réduction d'un ancien surplis. Cité par J. Przyluski, cours H. E. 1937.
2) *Sâdhanamâlâ*, p. 65. Cf. *supra*, p. 50.
3) Cf. *supra*, pp. 32, et 103 n. 3.
4) G. Rao, op. cit. pp. 22-23.
5) Pl. VIII *b*.
6) Pl. VIII *a*.
7) Pl. IV *a*.
8) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII 3.
9) Arch, Ph. Gt. no 14.152/1.
10) Pl. VI.
11) Pl. XIV *a*,
12) Banerji, pl. XI *b*.
13) Pl. X *c*.
14) Fig. 2, p. 182.
15) Pl. XII *c*.
16) Pl. XXIX *d*.
17) Pl. IX *a* et *d*, XII *a*, par exemple.
18) Pl. IX *c*, XXIX *f*.
19) Pl. X *a*, XI *c*.
20) Pl. XXIX *e*.

le plus fréquent, commun d'ailleurs à la majorité des divinités figurées sous les Pâla et les Sena (1).

C. Large bandeau composé de plusieurs rangs, soit unis (2), soit emperlés (3). Ce modèle se rencontre également à Ellorâ (4), et à Bâdâmî (5).

Le *yajñopavîta* est souvent agrémenté de motifs suggérant un fermoir, et ayant, soit une forme de foudre *(vajra)* (6), soit celle d'une fleur de lotus stylisée (7) et ovale, soit l'aspect d'un élément composite d'inspiration végétale (8). Ces « fermoirs » se portent généralement sur la poitrine, à la hauteur du sein gauche ou un peu au-dessous. Il arrive pourtant assez fréquemment qu'ils soient sur la cuisse droite (9). Plus rarement, il y en a deux, l'un sur la poitrine, l'autre sur la cuisse ou sur la hanche (10).

Signalons enfin que le large bandeau emperlé qui constitue le cordon brâhmanique des divinités post-Gupta de l'Orissa, est identique à celui qui forme leur diadème et leurs brassards (11).

4° *Les brassards (keyûra).*

Avalokiteçvara est représenté avec des brassards de diverses sortes. Le plus ancien, que nous appellerons *A*, ne figure que sur le personnage du Musée de Lucknow (12). Il est peu discernable sur les reproductions, mais, par sa forme générale, il nous paraît devoir être assez voisin de celui que porte un Indra du Musée de Mathurâ (13) : il s'agit d'un anneau convexe, présentant une bande décorée d'un quadrillage, entre deux étroites bordures unies.

Dans l'art Gupta, nous voyons apparaître le brassard de type *B*, brassard serpentiforme qui peut, semble-t-il, revêtir deux aspects : *B1*, sorte d'anneau ouvert, faisant deux fois le tour du bras, et dont les extrémités redressées se terminent parfois en têtes de monstres, vraisemblablement des *makara*. Porté par les Avalokiteçvara du Magadha (14), nous le trouvons également chez d'autres personnages, à Bâdâmî (15). D'après le dessin donné par Burgess (16),

1) BANERJI, *passim*.
2) Amâravatî, Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1.
3) Pl. VI, XXIX *g*.
4) Lankeçvara, Arch. Ph. Gt. n° 143.162/9.
5) R. D. BANERJI, *Bas reliefs of Bâdâmî*, pl. XIV ssq.
6) Pl. XV.
7) Pl. XXIX *d* et *f*.
8) Pl. XXIX *e* et *g*.
9) Pl. VIII *b*, XI *a*, XXIX *d* et *f*.
10) Pl. VI, XXIX *g*.
11) Pl. VI.
12) Pl. I *b*.
13) Pl. XXX *a*.
14) Pl. VIII *a* et *b*, XXX *b*.
15) R. D. BANERJI, *Bas reliefs of Bâdâmî*, pl. VIII *b*
16) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII 3.

et par conséquent avec de grandes réserves, nous croyons pouvoir appeler *B2* le brassard de l'Avalokiteçvara *gardien-de-porte* d'Aurangâbâd II. Il s'agirait d'un anneau, ne faisant qu'une fois le tour du bras, et dont les extrémités aboutiraient de part et d'autre, d'un élément circulaire, l'une au-dessus, l'autre au-dessous. Nous ignorons si ces extrémités sont en tête de *makara*.

Le modèle de brassard le plus fréquent — nous le désignerons par *C* — existe dans tout l'art de l'Inde, depuis la région de Mathurâ (1) jusqu'au pays dravidien (2). Chez Avalokiteçvara, nous le rencontrons à Amarâvatî, dans l'Orissa, et sur toutes les représentations Pâla-Sena, Simhanâda excepté. Il s'agit du brassard à fleuron (3). Il se compose d'abord d'un bandeau qui entoure le bras, et qui est soit uni (4), soit en perlage (5), soit orné d'un décor de perles (6) ou de motifs géométriques (7); ce bandeau — qu'agrémentent parfois des guirlandes semi-circulaires séparées par des pendeloques (8) — est surmonté d'un, voire de plusieurs (9), fleurons. Le fleuron peut être circulaire, en fleur de lotus stylisée (10), ou décoré d'un motif composite à *kâla-makara* (11). Il se présente le plus souvent comme un ornement de pétales ou de feuilles, entourant un centre circulaire (12), ovale (13), trilobé (14), en forme de haricot (15), ou en carré surmonté d'un cercle (16). Assez peu importante pendant la première période du style Pâla-Sena, la hauteur du fleuron s'élève dès la renaissance, et devient démesurée aux XIe et XIIe siècles : le fleuron forme alors un véritable triangle isocèle (17). En conséquence, le brassard, qui se plaçait primitivement tout près de l'épaule (18), arrive progressivement à être porté juste au-dessus du coude (19). Mais la raison de ce changement de mode venant à être oubliée, les trois personnages très tardifs du groupe Shadaksharî de Sârnâth portent leurs brassards très bas, quoique les fleurons en soient petits (20).

Nous constatons cependant que les Avalokiteçvara de bronze,

1) VOGEL, pl. XXXIII et XXXIV *a*, par exemple.
2) O. C. GANGOLY, *South-Indian Bronzes*, *passim*.
3) Pl. XXX *c*, *d*, *e*
4) BANERJI, pl. XI *b*.
5) Pl. VI, par exemple.
6) Pl. IX *c* et *d*, XI *c*, XII *a*.
7) Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1 (Amarâvatî).
8) BANERJI, pl. XXXII *a*.
9) Pl. X *c*.
10) Cf. *supra*, n. 7.
11) Pl. VI.
12) Pl. IX *b*, XI *c*, XII *a*.
13) Pl. X *a*, et BANERJI, pl. XXXII *a*.
14) BANERJI, pl. VIII *b*.
15) Pl. IX *c*.
16) Pl. IX *d*. BANERJI, pl. IX *b*, XI *c*.
17) Pl. XV. BANERJI, pl. V *b*.
18) Pl. XXX *c*.
19) Pl. XXX *d*.
20) Pl. X *c*, XXX *e*.

à Nâlandâ (1) et à Bandarbazar (2) continuent après la renaissance à porter très haut des brassards à petit fleuron. Ce fait, joint au *paridhâna* long qui revêt les Lokanâtha debout de Nâlandâ (3) et de Bandarbazar (2), nous donne à croire qu'il s'agit d'un parti pris d'archaïsme. En effet, le Mahâkaru*n*a en pierre, de Nâlandâ (4), qui est sensiblement contemporain de ces divers bronzes, ne pouvant être postérieur au x[e] siècle (5), porte assez près du coude des brassards aux fleurons déjà développés.

5° *Les bracelets (kankana).*

Les bracelets portés par Avalokiteçvara peuvent être de trois modèles différents.

A. Ce bracelet ne se rencontre que chez l'Avalokiteçvara B-82 du Musée de Lucknow (6); les détails en sont indiscernables mais, d'après sa forme, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un haut bijou rigide, analogue à ceux que portent les personnages princiers du Musée de Mathurâ (7) : bracelets divisés en plusieurs registres dont chacun a reçu une décoration de motifs géométriques.

Nous ne retrouvons ensuite un bracelet de ce genre que chez les divinités féminines de l'art Pâla-Sena : Târâ (8), Mârîcî (9), Ush*n*îshavijayâ (10), Kâlî (11), Sarasvatî (12). Il semble alors constitué de plusieurs anneaux, unis ou emperlés, que maintiennent ensemble des bandes verticales.

B. Le modèle coutumier de bracelet porté par Avalokiteçvara est l'anneau. Il peut y en avoir deux ou trois; ils sont unis ou revêtus de décorations diverses. Nous appellerons *B1* l'anneau simple, du type le plus courant (13); il y en a souvent deux (14) ou trois (15) qui se superposent. *B2* est un anneau étroit, décoré d'une sorte de gros cabochon circulaire, encadré d'ornements plus petits (16); il existe aussi chez Siddhaikavîra (17). *B3* est l'anneau décoré d'une rangée de perles (18); il est d'usage fréquent au mo-

1) Pl. XII *c* et *d*.
2) Banerji, pl. LXVI *b*.
3) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *a*.
4) Pl. X *b*.
5) Cf. *supra*, p. 166, n. 12.
6) Pl. I *b*.
7) Pl. XXX *f*.
8) Banerji, pl. XVII *d*. XXXIX *a*.
9) Banerji, pl. XLII *d*.
10) Banerji, pl. XLII *a*.
11) Banerji, pl. LXIII *d*.
12) Banerji, pl. LXIII *e*.
13) Pl. IX *c*.
14) Pl. IX *a* et *d*, XI *c*.
15) Pl. XXX *g*.
16) Pl. XI *a*, XXX *h*.
17) Pl. XI *b*.
18) Pl. XII *a*.

ment de la renaissance, car nous le rencontrons également chez Mañjukumâra (1) et chez Vajrapâ*n*i (2). *B4* est un anneau plus large, présentant, entre deux bordures emperlées, un rang de cabochons qui paraissent être en métal repoussé (3).

B5 est un anneau large, qui semble décoré de motifs géométriques gravés (4); il serait parfois porté concurremment avec un bracelet *B1* (5).

C. Nous ne rencontrons qu'un seul exemple de bracelet offrant l'aspect d'un mince cordon de perles : il orne le poignet droit du Si*m*hâsana-Lokeçvara de Mahoba, qui porte également un bracelet B (6).

6° *La ceinture (katibandha).*

Celle-ci n'est à l'origine qu'un simple cordon destiné à retenir autour des hanches le vêtement inférieur porté comme un jupon. Chez les personnages princiers de l'art gréco-bouddhique, les extrémités de la ceinture comportaient déjà des « bouts orfévris » (7), qui pendaient par devant, mais ce n'était pas le cas chez les moines ou chez les ascètes : l'Avalokiteçvara du Musée de Lucknow (8), et la plupart de ceux du Mahârâsh*t*ra (9) se contentent de la ceinture d'étoffe, qui continue d'ailleurs pendant longtemps à être portée concurremment avec la ceinture d'orfèvrerie, comme en témoignent le nœud ou les pans retombants, nettement visibles (10). A Ellorâ IV (11), les plis de la ceinture de tissu sont maintenus ensemble par un large motif d'orfèvrerie rectangulaire.

A partir de l'époque Gupta, nous rencontrons la ceinture d'Avalokiteçvara traitée comme un élément de parure. Il arrive parfois qu'il y en ait deux, particularité qui reparaît sporadiquement jusqu'à la fin du style Pâla-Sena. Nous ne connaissons qu'un seul Avalokiteçvara qui, à ces deux ceintures, en ajoute une troisième, autour de la taille *(udara-bandha)* (12). Nous allons tenter d'en étudier les différents modèles, autant que nous le permettent des reproductions souvent incompréhensibles.

1) Banerji, pl. XV *c*.
2) Banerji, pl. XV *a*.
3) Pl. XXX *i*.
4) Pl. VI.
5) Banerji, pl. XXXIV *b*.
6) Pl. XII *b*, XXX *j*.
7) A. G. B. G., II, pp. 179-180.
8) Pl. I *b*.
9) Pl. III *a*, par exemple.
10) Pl. VI, VIII *b*.
11) Pl. IV *a*.
12) R. Chanda, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.

A. *Ceinture souple, composée de chaînons.* — Il y en a trois variantes principales. Chez *A* 1, l'une des extrémités est fixe, attachée à un motif orfévri qui se porte au milieu du devant et qui est muni d'un coulant; la chaîne fait le tour des hanches, passe dans le coulant, forme une boucle semi-circulaire, est glissée dans le premier tour, et retombe sur la cuisse (1). Cette ceinture apparaît ainsi chez de nombreuses divinités, depuis le Mahârâshtra (2) jusqu'à Paharpur (3) et à Nâlandâ (4). Si, chez le Lokanâtha n° 5861 de l'Indian Museum (5), elle correspond exactement à notre description, celle du Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ subit une légère variante (6) : la boucle, au lieu d'être semi-circulaire et de se placer au milieu, est beaucoup plus petite et déportée vers la droite, afin de ne pas s'emmêler dans le cordon brâhmanique. Peut-être est-ce également ce que veut exprimer le mode d'attache de la ceinture du Mahâkaruna n° 3962 (7) de l'Indian Museum, mais le traitement en est incompréhensible.

A 2 dérive de *A* 1, mais de manière aberrante : on ne peut se l'expliquer que comme une ceinture à double chaîne, dont les quatre extrémités sont réunies au centre par un motif orfévri; la boucle semi-circulaire et la pendeloque, n'ayant plus de raison d'être, sont traitées comme des ornements (8); ces accessoires inutiles finissent par disparaître (9).

A 3 nous paraît se rattacher à *A* 2, mais les chaînes qui entourent les hanches sont plus nombreuses, et forment une large bande. Il n'y a ni boucle, ni pendeloques (10).

La ceinture *A*, fréquente dans toute l'Inde du VII[e] au IX[e] siècle — on la trouve depuis Bâdâmî (11) jusqu'à Sârnâth (12) disparaît complètement ensuite. Il arrive que, pendant la première période du style Pâla-Sena, elle soit portée en même temps qu'une autre ceinture, de modèle que nous appellerons *C* ou *D*.

B. Nous désignerons ainsi l'une des deux ceintures portées par l'Avalokiteçvara d'Amarâvatî (13), et qui nous semble difficilement explicable. Nous croyons qu'il s'agit d'une décoration d'orfèvrerie ornée de motifs géométriques, et montée sur une bande de tissu; celle-ci serait nouée au milieu du devant, les coques du nœud retombant sur la seconde ceinture, et les extrémités passant sous celle-ci et sous la première retombée de l'écharpe de hanches;

1) Pl. XXXII *a*.
2) Pl. IV *a*, chez les assistantes.
3) K. N. Dikshit, op. cit., pl. XXVIII *a*, par exemple.
4) Pl. XI *b*.
5) Pl. VIII *c*, XXXII *a*.
6) Pl. XI *a*.
7) Pl. X *a*.
8) Pl. IX *c*.
9) Banerji, pl. XI *c*.
10) *Expl. Orissa*, pl. III, 1.
11) R. D. Banerji, *Bas reliefs of Bâdâmi*, pl. VIII *b*.
12) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXVIII *b*.
13) Pl. XXXII *b*.

de chaque côté du nœud, la ceinture *B* est agrémentée de chaînes.

On la rencontre également à Bâdâmî III (1) où elle est portée par certaines divinités masculines, concurremment avec deux ceintures de type *D*, dont l'une entoure la taille, et l'autre les hanches.

C. Cette ceinture se compose de deux ou trois bandeaux étroits, qui peuvent être sans décoration (2) ou emperlés (3); leurs extrémités sont réunies par un large motif, orné soit de volutes (4), soit d'éléments végétaux stylisés (5). Cette ceinture est en vogue pendant toute la durée du style Pâla-Sena, et sa composition évoque celle du collier *B*1 (6). Elle est parfois portée en même temps qu'une ceinture *A* (7); mais on rencontre aussi deux ceintures *C* superposées. Dans ce cas, et pendant la première période, la ceinture inférieure est agrémentée de guirlandes semi-circulaires sur les hanches, et d'une longue pendeloque emperlée qui retombe par devant (8) ; pendant la dernière période, c'est la ceinture supérieure qui est munie de chaînes, comme la ceinture *B* d'Amarâvatî, et d'une triple pendeloque médiane (9). D'autres fois, il arrive que la ceinture *C*, portée au-dessous d'une ceinture *D* (10), soit pourvue non seulement de la pendeloque médiane, mais de minuscules pendeloques latérales séparées entre elles par de courtes guirlandes. Enfin, lors de la décadence, il se peut que la pendeloque médiane, se terminant en palmette, soit encadrée de deux autres pendeloques, un peu moins longues, et paraissent supporter des clochettes (11) ; ce dernier modèle se retrouve presque identique chez le Vish*n*u de Ghiyasabad (12). La ceinture *C* se rencontre d'ailleurs chez un grand nombre de divinités : Maitreya (13), Vish*n*u (14), Devî (15), Sûrya (16), etc.

D. La ceinture du modèle que nous désignons ainsi est courante dans l'art de l'Inde Orientale. Elle existe à l'état sporadique depuis l'époque Gupta, et devient habituelle à partir du x[e] siècle. Il s'agit d'une bande orfévrie, plus ou moins large, qui semble rigide. Peut-être, à l'exemple du collier décrit par M. Gopinatha Rao, et que nous avons appelé *C* (17), se compose-t-elle de plaques, qui seraient assemblées au moyen de charnières. Ceci, tout en conservant

1) R. D. Banerji, op. cit., pl. XVII et XVIII.
2) Pl. IX *d*, XI *c*, XXXII *c*.
3) Pl. XIV *c*.
4) Pl. XXXII *c*.
5) Pl. IX *b*, XI *c*.
6) Cf. *supra*, p. 238.
7) Banerji, pl. VIII *b*.
8) Pl. IX *a*, *b*, *d*, XXXII *c*.
9) Pl. XXXII *d*.
10) Pl. XIV *d*.
11) Banerji, pl. XXXIV *a*.
12) Banerji, pl. XXXVIII *c*.
13) Banerji, pl. X a.
14) Banerji, XVIII *b* et *d*.
15) Banerji, pl. LVI *a*.
16) Banerji, pl. LIX *a*.
17) Cf. *supra*, pp. 241-242, et 242, n. 8.

l'aspect rigide, donnerait cependant une certaine aisance au personnage qui la porte.

Elle est habituellement décorée de motifs géométriques (1) ou végétaux stylisés (2), et elle peut comporter en son milieu un élément de même ordre que celui de la ceinture *C*. Nous la rencontrons à Sârnâth (3), à Amarâvatî (4), et dans l'Orissa (5), où le fermoir est parfois identique à ceux du cordon brâhmanique (6). A Amarâvatî, elle accompagne une ceinture *B*, et dans l'Orissa, une ceinture *A*.

Dans l'art Pâla-Sena, la ceinture *D* se rencontre surtout à partir de la renaissance, et elle est alors constamment représentée. Elle peut être ornée d'un décor de perlage (7) ; il arrive aussi qu'elle emprunte certains éléments à la ceinture *C* : par exemple, chez le Mahâkaru*n*a de Nâlandâ (8), elle nous apparaît avec la longue pendeloque médiane, seule.

La ceinture *D*, représentée comme un très étroit bandeau décoré d'un perlage, entoure la taille du Lokanâtha du British Museum, qui porte sur les hanches deux ceintures *C* (9). D'un modèle voisin, elle pare également le Si*m*hâsana Lokeçvara de l'Indian Museum (10) et le Sha*d*aksharî Lokeçvara de Sârnâth (11). Enfin, au moment de la décadence du style, elle revêt l'aspect d'une bande triple, sans décoration (12).

E. Cette ceinture, que nous prenions à prime abord pour une évolution aberrante du modèle *A*, serait plutôt, croyons-nous, une chaîne de grains sphériques (13) ou allongés (14), à laquelle seraient suspendues de petites guirlandes et de courtes pendeloques, analogues à celles qui ornent la ceinture *C*. Elle nous apparaît ainsi, non seulement chez Avalokiteçvara, mais chez Târâ (15), Ush*n*îshavijayâ (16), Brahmâ (17), Devakî (18), etc.

1) Arch. Ph. Gt. nº 14.152/1 (Amarâvatî).
2) Pl. XXXII *e*.
3) Pl. VIII *b*.
4) Cf. *supra*, n. 1.
5) Cf. *Expl. Orissa, passim*.
6) Pl. VI.
7) Pl. XII *a*.
8) Pl. XXXII *e*.
9) R. Chanda, op. cit., pl. XV.
10) Pl. XII *a*.
11) Pl. X *c*.
12) Banerji, pl. XXXIII *b*.
13) Pl. XXXII *f*. Banerji, pl. XXXIII a.
14) Banerji, pl. XVII *c*.
15) Banerji, pl. XXXIX *c*.
16) Banerji, pl. XLII *a*.
17) Banerji, LXI *c*.
18) Banerji, pl. XLIX *b*, L *a* et *b* (*Naissance de Krshna*).

7° *Les anneaux de chevilles (nûpura).*

Ceux-ci ne semblent pas être portés par Avalokiteçvara antérieurement à l'art Pâla-Sena. Ils sont parfois figurés comme des anneaux doubles, ornés au centre d'un motif floral stylisé (1). Leur aspect habituel est celui d'un anneau décoré d'un perlage (2), ou supportant des grains sphériques dont la disposition évoque des grelots (3). L'usage des anneaux de chevilles est loin d'être généralisé, même chez Avalokiteçvara; on les rencontre cependant chez d'autres divinités (4).

***

En résumé :

1° *les pendants d'oreilles (kundala) :* les *disques (A)* sont les plus anciens, existant déjà dans l'art Kushâ*n*a de Mathurâ; on les retrouve dans l'art Pâla, surtout pendant la première période; à partir de la renaissance, ils paraissent supplantés par les *anneaux (B) ;* mais Avalokiteçvara porte fréquemment des *dormeuses* d'un type particulier *(C)*, les *fleurs-de-lotus ;* enfin, il existe quelques exemples *(D)* de *kundala* dont les deux éléments sont différents;

2° *les colliers (hâra* ou *mâlâ)* peuvent être de quatre modèles principaux : *A)* les *colliers-de-perles,* rarement portés seuls, et parfois agrémentés d'étuis à charmes; *B)* les *colliers souples* sont les plus répandus, particulièrement pendant le style Pâla-Sena; ils comportent fréquemment des breloques, simulant des fleurs en boutons, des feuilles, ou des pétales; un des colliers à breloques les plus intéressants, mais assez rare, est le *collier-à-griffes,* qui accompagne toujours la coiffure aux trois mèches; *C)* les *colliers rigides,* très rares, n'existent que dans l'art Kushâ*n*a de Mathurâ, puis à Amarâvatî et en Orissa (VIII[e]-IX[e] siècles); *D)* les *sautoirs* ne se rencontrent que dans l'art Kushâ*n*a, puis à Bâdâmî (VII[e] siècle env.) et enfin à Sârnâth (XII[e] siècle).

3° *le cordon brâhmanique (yajñopavîta)* n'est pas d'un usage antérieur au style Gupta; il orne presque tous les Avalokiteçvara y compris Si*m*hanâda qui doit être représenté sans parures; ceci prouve que le cordon brâhmanique est bien une prérogative religieuse; il peut se présenter soit comme une *chaîne (A)*, modèle le plus ancien (V[e] siècle env.), soit comme un *collier* d'un ou deux rangs unis ou torsadés *(B)*, type le plus fréquent du VIII[e] au XII[e] siècles, soit enfin comme un large *bandeau* uni ou emperlé *(C)*, tel qu'on le voit à Amarâvatî ou en Orissa (VIII[e]-IX[e] siècle); il peut comporter un ou deux fermoirs orfévris.

4° *les brassards (keyûra) ;* le modèle le plus ancien *(A)* est

1) Pl. XXXI *a*.
2) Pl. XXXI *b* et *d*.
3) Pl. XXXI *c*.
4) Banerji, pl. X *a* et *c*, pl. XII *b* et *c*, pl. XV *a* et *c*, etc.

un *anneau* très simple (IIe siècle env.); puis apparaît le *brassard serpentiforme (B)*, répandu surtout à l'époque Gupta et post-Gupta; le *brassard* le plus fréquent *(C)* comporte *un ou plusieurs fleurons;* vers le VIIIe siècle, le fleuron étant petit, le brassard se porte très haut; puis, à mesure que le fleuron se développe, le brassard glisse vers le coude; à la fin du style Sena, le brassard est porté très bas, même quand les fleurons sont petits;

5° *les bracelets (kankana) :* le *haut bracelet rigide (A)* n'existe que chez l'Avalokiteçvara Kushâna de Mathurâ (IIe siècle env.); le modèle coutumier est constitué par un *anneau* simple ou décoré *(B)*, que l'on retrouve du Ve au XIIe siècle environ; il peut y en avoir deux ou trois superposés; le bracelet *C*, simple *cordon-de-perles*, n'existe qu'une fois, au XIe siècle.

6° *la ceinture (katibandha) :* simple lien d'étoffe, elle ne devient une parure que vers les Ve-VIe siècles environ; elle revêt alors divers aspects : *A) chaîne composée de maillons*, en usage du VIIe au IXe siècle environ;

B) ceinture d'orfèvrerie montée sur une bande de tissu, qui semble n'exister qu'à Amarâvatî (VIIIe siècle env.);

C) ceinture à plusieurs bandes maintenues par un ornement central, rappelant le collier *B*; elle peut être agrémentée de guirlandes et de pendeloques; il y a parfois deux ceintures du type *C* superposées (VIIIe-IXe siècles env.);

D) ceinture d'aspect rigide, sans doute composée de plaques réunies par des charnières et parfois ornée de pendeloques; elle existe sporadiquement depuis le Ve siècle et est très répandue à partir de la renaissance Pâla;

E) ceinture composée d'une chaîne de grains sphériques ou allongés, supportant des guirlandes et des pendeloques.

7° *les anneaux de chevilles (nûpura)* sont assez rares : ils n'existent que chez certains Avalokiteçvara des styles Pâla et Sena et semblent parfois pourvus de grelots.

***

V. Les attitudes.

Les artistes de l'Inde ont représenté Avalokiteçvara dans des attitudes variées.

Lorsqu'il est figuré debout, il est rarement soumis à la loi de frontalité (1); en général, quoique légèrement hanché (2), il repose bien sur ses deux pieds, sans flexion apparente, le buste et la tête demeurant droits *(abhanga,* ou *samabhanga);* quelquefois, les sculpteurs l'ont représenté avec le triple fléchissement *(tribhanga)*, mais ce fait nous paraît assez rare (3).

1) Pl. X *a*, XI *c*.
2) Pl. XIV *d*.
3) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII 5, par exemple.

Jusqu'à l'art post-Gupta, Avalokiteçvara est toujours représenté debout (1); ce n'est que dans les grottes tardives d'Ellorâ (2) que nous rencontrons ses premières images assises. Ensuite, jusqu'au déclin passager du style Pâla, les Avalokiteçvara debout prédominent encore. A partir de la renaissance, la vogue des figurations assises est croissante; malgré cela, on rencontre quelques images d'Avalokiteçvara debout jusqu'à la fin de l'art bouddhique indien (3), surtout lorsqu'il s'agit de formes aux bras multiples (4).

Les Avalokiteçvara figurés assis peuvent avoir cinq attitudes différentes, que nous examinerons proportionnellement au nombre de leurs représentations.

1° *Attitude du délassement (lalitâsana).*

C'est la pose habituelle de tous les bodhisattva. Le personnage est assis à l'indienne, sur un siège de lotus; la jambe gauche est repliée, la plante du pied apparente. La jambe droite pend vers la terre, tandis que le pied est habituellement soutenu par un coussin en forme de petit lotus. Cette attitude existe dans les grottes bouddhiques les plus tardives d'Ellorâ, où elle est dévolue à Mañjuçrî (5) et à Avalokiteçvara (6). Dans l'art Pâla-Sena, elle est coutumière à Khasarpa*n*a (7); nous la rencontrons aussi chez Lokanâtha (8), chez Çrî-Potalake-Lokanâtha (9), une fois chez Si*m*hâsana-Lokeçvara (10) et deux fois au moins chez des Avalokiteçvara aux bras multiples (11). Mais, à partir de la renaissance, la plupart des divinités sont ainsi figurées.

2° *Attitude de l'aisance royale (mahârâjalîlâsana, appelée parfois ardhaparyanka).*

Cette attitude qui est fréquemment celle de Mañjuçrî (12), paraît souvent associée au siège-à-lions (13), et toujours au lion-monture (14), du moins en ce qui concerne Avalokiteçvara (15). Ceci confirme son caractère de royauté. On la figure ainsi : le personnage est assis, la jambe repliée sur le siège, la plante du pied apparente; la jambe droite est relevée, le pied posé sur le rebord du siège, le genou servant de support au bras (16) ou au coude (17), tandis

1) Cf. *supra*, pp. 134, 142.
2) Pl. IV *a*, par exemple.
3) R. Chanda, op. cit., pl. XV.
4) Banerji, pl. XXXIV *a*. L. A. Waddell, *The Indian Buddhist Cult...*, pl. II *a* et *c*.
5) Arch. Ph. Gt. n° 14.331 /16 (Viçvakarma).
6) Pl. VI *b*.
7) Pl. XIV *c*, XV, par exemple.
8) Pl. VIII *d*. Banerji, pl. XXXIII *b*.
9) Pl. XIV *b*.
10) *Expl. Orissa*, pl. IV 4.
11) Banerji, pl. XI *c*, XIV *a*.
12) I. B. I., 2e ét., pp. 42 sqq.
13) Pl. XII *a*, *b*, *d*.
14) Pl. XIII, par exemple.
15) Pour Mañjuçrî, cf. Banerji, pl. XXXV *a* et *b*.
16) Pl. XII *a*, XIII.
17) Pl. XII *b*.

que la main « se joue » (1) vers l'extérieur ou vers l'intérieur (2). La main gauche s'appuie au trône, derrière le genou, dans un geste qui fait saillir le muscle de l'épaule. Parmi les Avalokiteçvara, cette attitude est réservée à Si*m*hanâda, et à certains Si*m*hâsana-Lokeçvara (2).

Mañjuçrî est quelquefois représenté en *vâmârdhaparyanka*, c'est-à-dire avec la jambe droite repliée et le genou gauche relevé (3). Nous ne connaissons que peu d'Avalokiteçvara qui soient figurés ainsi; ils le sont sans doute pour des raisons d'équilibre esthétique : il y a, d'une part, ceux qui se trouvent à la droite des Buddha, dans les compositions en neuf compartiments d'Ellorâ XII (Tin Thâl) (4); d'autre part, l'Avalokiteçvara assistant de gauche du Buddha-*vajrâsana* de Bishenpur-Tandava (5).

3° *Attitude « du diamant » (vajraparyanka).*

Cette attitude est également connue sous le nom de *padmâsana* (6), mais ce dernier terme signifie proprement le « siège de lotus »; or, toutes les divinités sont représentées sur des lotus, même lorsqu'elles sont en *lalitâsana* ou en *mahârâjalîlâsana*; en outre, lorsque le trône est décoré de lions ou de paons, il est surmonté d'un coussin de lotus, sur lequel s'assied le personnage (7). Il ne nous semble donc pas que le terme de *padmâsana* soit approprié à cette attitude. Quant au mot *vajraparyanka*, il suggère l'idée de *vajrâsana*, trône-de-diamant sur lequel le Buddha s'est assis pour méditer, prendre la terre à témoin, et recevoir l'Illumination; il est alors précisément représenté les jambes étroitement croisées, plantes des pieds apparentes, dans cette attitude *vajraparyanka* à laquelle s'associe la notion d'inébranlable, d'inamovible.

Parmi les bodhisattva, cette pose est attribuée à Mañjuçrî et à Avalokiteçvara, dès l'art post-Gupta d'Ellorâ (8). Nous la rencontrons à Sârnâth, chez les pseudo-Nîlaka*n*tha-Lokeçvara (9), et à Paharpur, chez le *padmapâni* que nous avons appelé Raktalokeçvara II (10). Elle existe une fois chez Si*m*hâsana-Lokeçvara (11). Enfin, elle constitue l'attitude coutumière de Sha*d*aksharî-Lokeçvara, qui représente la méditation sur la formule souveraine à laquelle il rend hommage (12).

1) I. B. I., 2e ét., pp. 43-44.
2) Pl. XII *a*, *b*, *d*. Pl. XIII.
3) I. B. I., 2e ét., p. 44.
4) *Elurâ*, pl. XIX, 6, et pp. 16 sqq.
5) Banerji, pl. XXXII.
6) A. K. Coomaraswamy, *Pour comprendre l'art hindou*, pp. 124-125.
7) Pl. XII et XVI.
8) *Elurâ*, pl. XIII, 4 (grotte VI).
9) Fig. 2, p. 182.
10) Pl. XIV *a*.
11) Pl. XII *c*.
12) Pl. X *c*. Banerji, pl. XVII *a*, XXXIV *b*. S. Kramrisch, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 37.

4° *Attitude à « l'européenne ».*

On a beaucoup discuté du mot sanskrit correspondant à cette attitude. Dans le glossaire de son ouvrage, M. Bhattacharyya la désigne sous le nom de *bhadrâsana* (1); or, il ne peut se baser sur le fait que Samantabhadra, monté sur l'éléphant *bhadra*, et, en conséquence, représenté en *bhadrâsana*, car Samantabhadra ne se trouve jamais avoir les deux jambes pendantes (2). M. Bhattacharyya définit cette attitude, semble-t-il, à propos d'une Târâ (3), pour laquelle un *sâdhana* la prescrit, et que les dessins népalais modernes représentent assise à l'européenne.

D'autre part, à propos d'une fresque d'Ajantâ I : *Reception d'une ambassade iranienne*, nous lisons dans les ouvrages de Fergusson et Burgess (4) la définition suivante : « a stool broad at the upper and lower ends *(bhadrâsana)* ». En outre, M. Coomaraswamy (5) définit *bhadrapîtha* comme un piédestal rectangulaire, que l'on rencontre soit isolé, soit en combinaison avec un des autres trônes ou piédestaux, lotus *(padmâsana)*, siège-à-lions *(simhâsana)*, etc. Enfin, d'après M. Gopinatha Rao (6), *bhadrâsana* signifierait l'attitude assise, jambes croisées, plantes des pieds apparentes, mais les mains tenant les orteils.

Dans l'*Iconographie Bouddhique de l'Inde* (7), à propos de Maitreya pour lequel la *Sâdhanamâlâ* enjoint l'attitude *sattvâsana*, M. Foucher écrit : « Nous n'avons pu encore définir sûrement cette attitude : ne serait-ce pas celle qui consiste à s'asseoir à l'européenne, les jambes pendantes, et que les Tibétains considèrent comme la pose classique de Maitreya ? ». De son côté, M. Bhattacharyya (8), rencontrant une expression analogue *(sattvaparyankam-âbhujya)*, l'a traduite par « seated on an animal ».

L. Finot (9) a d'ailleurs déjà discuté la question en ces termes : « Les textes mentionnent fréquemment un *sattvaparyanka*. M. Bh. entend par là que le personnage est ‚ assis sur un animal '. Mais le *vâhana* d'un dieu n'est pas un animal quelconque : c'est un tigre, un éléphant, etc., et les *sâdhana* ne manquent pas de le spécifier à l'occasion. Pourquoi donc useraient-ils si fréquemment de cette expression vague ‚ un animal ' ? En outre, la plupart des dieux qui sont dits *sattvaparyankanishanna* ne sont nullement assis sur un animal, comme le remarque M. Bh. lui-même, au sujet de Padmanarteçvara (10) ‚ seated on an animal ', ‚ the

1) BHATTACHARYYA, pp. 189 ssq. s.v. *ardhaparyanka*.

2) A Touen-houang et au Kondô du Hôryûji, S° est assis en *lalitâsana*. Cf. *Les grottes de Touen-houang*, II, pl. CXXIX, p. ex., et J. AUBOYER, *Les influences...*, pl. 13. A Wan-fo-hsia, S° a les deux jambes croisées; cf. Langdon WARNER, *Buddhist Wall-paintings*, pl. XXII.

3) BHATTACHARYYA, p. 107, pl. XXXIII *a*.

4) *Cave-Temples*, p. 327; *Ajantâ*, p. 22.

5) *Pour comprendre l'art hindou*, p. 125.

6) Op. cit., I, p. 18.

7) 2° ét., p. 49, n. 1.

8) P. 51. Cf. également pp. 27, 43, etc., et *infra*, p. 260.

9) Art. cit. B. E. F. E. O., XXV, pp. 488-494.

10) Cf. *supra*, p. 53.

vâhana is altogether absent ' (p. 43) (1). Il est encore plus difficile d'admettre que les *sâdhana* caractérisent un dieu d'abord comme assis sur un certain animal, puis comme assis sur un animal indéterminé. Par exemple, p. 51 (Vajradharma-Lokeçvara) : , *Mayûropari* ... *nishannam* ... *sattvaparyankam âbhuñya* '. M. Foucher a proposé une autre explication ... Dans ce cas, *sattvâsana* ne serait qu'un synonyme de *bhadrâsana* (2). La question reste ouverte ».

Nous reviendrons plus loin sur la signification éventuelle des termes *sattvâsana* ou *sattvaparyanka*, et nous verrons que, devant l'évidence iconographique, la proposition fort intéressante de M. Foucher ne semble plus pouvoir tenir (3). En ce qui concerne l'attitude que nous étudions en ce moment, nous trouvons, dans le petit ouvrage de M. Coomaraswamy, *Pour comprendre l'art hindou* (4), la mention d'un *pralambapâdâsana*, défini comme l'attitude à l'européenne, très rare, excepté lorsqu'il s'agit de représentations de Maitreya. Jusqu'à nouvel ordre, nous adopterons donc ce terme, dont la traduction littérale est « attitude (de celui dont) les pieds (sont) pendants ».

Quoi qu'il en soit, nous ne connaissons actuellement dans l'Inde qu'une seule image d'Avalokiteçvara représenté ainsi : c'est celui qui figure comme *divinité principale* à Ellorâ IV (5). Il est assis sur un trône rectangulaire (6), et ses deux pieds sont posés sur un coussin de lotus *(padmapîtha)*.

Cette représentation d'Avalokiteçvara offre des analogies évidentes avec celle de Brahmanî, figurant parmi le groupe des *Sept Mères*, dans une autre grotte d'Ellorâ (7). Brahmanî, coiffée du *jatâmukuta*, est la seule parmi les sept déesses, à être représentée assise à l'européenne. Comme elle constitue la contrepartie féminine de Brahmâ, nous pouvons en inférer que l'Avalokiteçvara d'Ellorâ IV offre un aspect nettement brahmique.

Mais l'attitude dite *pralambapâdâsana* est également et presque toujours celle de Maitreya, représenté faisant le geste de tourner la roue *(dharmacakra-pravartana-mudrâ)* (8), geste qui est à la fois celui de l'enseignement et celui de la royauté (9).

Il existait autrefois une image d'Avalokiteçvara qui présentait ces deux caractéristiques : c'était *Râdhya-Kânyarâma-Lokanâtha*, que M. Foucher décrit ainsi (10), d'après une miniature népalaise :

1) En note, L. Finot signale une erreur du même genre au sujet de Târâ. Cf. Bhattacharyya, p. 109, et *infra*, p. 260.
2) L. Finot, faisant le compte-rendu de l'ouvrage de M. Bhattacharyya, donne à *bhadrâsana* le même sens que celui-ci.
3) Cf. *infra*, pp. 258-260.
4) P. 124.
5) Pl. IV *a*.
6) Si le *piédestal* rectangulaire est un *bhadrapîtha* (cf. *supra* p. 256), peut-être le *siège* rectangulaire est-il un *bhadrâsana?* La question est ouverte.
7) G. Rao, op. cit., pl. CXVIII, fig. 1.
8) J. Auboyer, *Le Trône... dans l'Inde ancienne*
9) Cf. *infra*, pp. 264-265.
10) I. B. I., 1e ét., p. 195. (min. I-33).

« Bodh. blanc, assis à l'européenne, tourné vers la gauche et vu de trois-quarts, les mains réunies dans le geste de l'enseignement. — Temple, un *stûpa*, bois ».

Il nous paraît vraisemblable que cette idole soit sensiblement postérieure à celle d'Ellorâ IV, car, d'après les sculptures qui ont subsisté, les images d'Avalokiteçvara à tendance royale nettement caractérisée semblent rarement apparaître avant la fin du x[e] siècle (1).

5° *Attitude noble (par excellence) (sattvaparyanka).*

Nous avons vu plus haut que le personnage que nous nous proposons d'identifier avec Vajradharma Lokeçvara (2) était assis dans une attitude dont nous n'avons trouvé nulle part la description : les deux jambes sont repliées l'une sur l'autre sans être croisées, et la plante du pied droit est visible. Cette attitude diffère donc à la fois du *vajraparyanka* (3) où les jambes sont étroitement croisées et les plantes des pieds apparentes, et du *paryanka* où les jambes sont croisées mais où les plantes des pieds sont cachées. Vajradharma Lokeçvara est décrit comme « assis » — ou plus exactement « replié » — « en *sattvaparyanka (sattvaparyankam âbhujya)* » (4), aussi avons-nous proposé d'appliquer ce terme à l'attitude en question. En effet, les *sâdhana* décrivent Mañjukumâra, forme de Mañjuçrî, comme « en *sattvaparyanka* » *(sattvaparyankin)* (5) et les artistes du Bengale l'ont figuré (6) dans une attitude identique à celle de notre éventuel Vajradharma. En outre, la forme à quatre bras de la déesse Cu*n*dâ est *sattvaparyankâsînâ*, ce que M. Foucher a traduit par « assise ... dans l'attitude dite *sattva* » (7) ; or, la seule représentation sculptée que l'éminent indianiste ait identifiée avec Cu*n*dâ (8) nous la montre précisément avec les deux jambes repliées l'une sur l'autre, sans être croisées.

Divers personnages sont également figurés ainsi. Nous avons dénombré deux Vajrasattva (9), un Vajrapâ*n*i (?) (10), une forme de Mañjuçrî appelée Mañjuvara par M. Bhattacharyya (11), et deux Mahâpratisarâ (12). Il n'existe aucun *sâdhana* actuellement connu pour les deux premières divinités masculines, et le pseudo-

1) D'après la *Çikshâsamuccaya*, éd. BENDALL, p. 125, interdiction serait faite aux moines de s'asseoir avec *une jambe pendante (pralambapâdam nâsîta* ; cf. I. B. I. 1[e] ét. p. 67, n. 5*)*. Il ne s'agit donc pas de l'attitude à l'européenne, car on aurait alors l'accusatif pluriel *°pâdân* au lieu du singulier.
2) Cf. *supra*, pp. 197-200.
3) BHATTACHARYYA, p. 192, s.v. *dhyânâsana*.
4) *Sâdhanamâlâ*, p. 33.
5) BHATTACHARYYA, p. 27.
6) BANERJI, pl. XV *c*.
7) I. B. I., 2[e] ét., pp. 80-81.
8) I. B. I., 1[e] ét., fig. 24. BHATTACHARYYA, p. 131 et pl. XXXVII *b*.
9) BHATTACHARRYYA, pl. IX *a*. *Catal. Dacca*, pl. III *a*.
10) BANERJI, pl. XV *a*.
11) BHATTACHARYYA, pl. XV *b*.
12) BHATTACHARYYA, pl. XXV *b* et *c*. *Catal. Dacca*, pl. XIX et XXIV.

Mañjuvara ne correspond pas au fragment de texte cité par l'auteur indien (1). Quant à Mahâpratisarâ, le *sâdhana* auquel correspondraient les deux images (2) la décrit en *vajraparyanka;* mais il y a d'autres divergences entre les sculptures et le texte : certains attributs sont inversés, le foudre *(vajra)* étant à gauche au lieu d'être à droite, et le trident *(triçûla)* étant à droite au lieu d'être à gauche; en outre, sur l'une des deux images (3), une des mains gauches fait le geste de menace *(tarjanî-mudrâ)* au lieu de tenir le lacet *(pâça)*, celui-ci étant passé dans le bras. En conséquence, on peut espérer la découverte ultérieure d'un *sâdhana* qui décrirait exactement ces sculptures, et où la déesse serait en *sattvaparyanka.....*

D'autre part, il existe un grand nombre de *sâdhana* préconisant cette attitude pour diverses divinités : Maitreya *(viçvakamalasthita ... sattvaparyankin)* (4), Prajñâcakra, forme d'Arapacana Mañjuçrî (5), Padmanartteçvara (II) *(sattvaparyankanishanna)* (6), Çukla Kurukullâ *(sattvaparyankâsanasthâ)* (7), Arya Jangulî *(sattvaparyankâvishtâ)* (8), Dhanadâ Târâ *(sattvaparyankasthâ)* (9), Mahâmâyûrî *(sattvaparyankinî)* (10). Or, il n'existe de ces divinités aucune représentation très ancienne et, en tous les cas, elles ne sont jamais figurées « sur un animal » comme le voudrait M. Bhattacharyya (11). Seule, au dire de celui-ci (12), Dhanadâ Târâ serait pourvue par les artistes modernes d'un *vâhana* humain.

Quoi qu'il en soit, nous constatons que, sur les images de divinités masculines citées plus haut et dont, à l'exception du Vajrasattva népalais, aucune n'est postérieure à la renaissance (xe siècle), l'attitude qui nous intéresse est toujours accompagnée de détails iconographiques donnant au personnage représenté des caractères de souveraineté. Vajradharma porte une coiffure aux bandelettes flottantes; il est flanqué de deux *caitya*, et son trône est décoré de deux paons qui encadrent une draperie tombante (13). Mañjukumâra, personnage princier, porte les *cîra;* son trône est décoré de lions et de la draperie tombante (14); Vajrasattva, qui est l'*Adi*-buddha, est coiffé du *mukuta* aux bandelettes; il est assis sur un

1) BHATTACHARYYA, p. 25.
2) BHATTACHARYYA, p. 117. *Catal. Dacca*, p. 62.
3) BHATTACHARYYA, pl. XXV *b*. *Catal. Dacca*, pl. XXIV.
4) BHATTACHARYYA, p. 14. I. B. I., 2e ét., p. 49 et n. 1.
5) BHATTACHARYYA, p. 28.
6) Cf. *supra*, p. 53.
7) BHATTACHARYYA, p. 55. Comparer, pour la forme, *lalitâsanasthâ*, ou *lalitakshepâsanasthâ*, même ouv., pp. 19 et 112.
8) BHATTACHARYYA, pp. 78-79. Comparer I. B. I., 2e ét., p. 67.
9) BHATTACHARYYA, p. 109.
10) BHATTACHARYYA, p. 134.
11) Cf. *supra*, pp. 256-257.
12) BHATTACHARYYA, p. 109. Cf. même auteur, *The Identification of Avalokiteçvara images*, p. 286.
13) Pl. XVI.
14) BANERJI, pl. XV *c*.

simhâsana dont les lions flanquent de part et d'autre une draperie tombante (1). Le personnage plus ou moins proprement appelé Vajrapâ*n*i (2) nous semble pourvu de prérogatives bien importantes pour un simple « dhyâni-bodhisattva »; il est assis sur un siège que décorent quatre éléphants vus de face (3); le dossier du trône est encadré de deux lions cornus dressés, et surmonté d'un arc à *kâla-makara* (4). Cet ensemble de particularités prouve en faveur du symbolisme royal de l'attitude, et paraît encore confirmé par la plus ancienne des deux images de Mahâpratisarâ (5) : la déesse, assise sur un *simhâsana* dont les lions divergents encadrent un Ga*n*eça (?) terrassé, porte une tiare aux bandelettes flottantes (6). Quant à Cu*n*dâ, dont l'image est surmontée d'un *stûpa* et d'un parasol, elle passe pour une « émanation » de Vajrasattva (7), ce qui explique peut-être l'identité de son attitude avec celle de ce Buddha.

Mais comment interpréter le terme par lequel cette attitude est décrite : *sattvaparyanka?* Nous avons vu plus haut (8) les objections soulevées par L. Finot à la traduction de M. Bhattacharyya, « seated on an animal », alors que le *vâhana* était généralement absent. Cette traduction est d'ailleurs d'autant moins défendable que, selon M. Louis Renou (9), si le mot *sattva* peut désigner un « animal » en tant que « créature », il ne le désigne jamais au sens de « bête », ni, à plus forte raison, de « monture ». M. Renou, s'appuyant sur le *Samkhya*, où les trois *guna* sont respectivement appelés *sattva*, *rajas* et *tamas*, *sattva* représentant le plus noble d'entre eux, nous a suggéré de traduire *sattvaparyanka* par « l'attitude la plus noble », « l'attitude noble par excellence ». Cette définition aurait l'avantage de correspondre parfaitement à toutes les prérogatives qui accompagnent l'attitude examinée ci-dessus; et, dans ce cas, l'expression *sattvaparyanka* ne serait pas en soi plus conventionnelle que celles de *lalitakshepa* ou de *vajraparyanka*, par exemple.

En conséquence, et jusqu'à nouvel ordre, nous considérerons désormais le terme de *sattvaparyanka* comme signifiant « l'attitude noble par excellence », et désignant celle qui consiste à s'asseoir en repliant les jambes l'une sur l'autre, sans les croiser, la plante du pied droit demeurant visible.

1) *Catal. Dacca*, pl. III *a*.
2) BANERJI, pl. XV *a*.
3) Les éléphants constituent, il est vrai, le *vâhana* d'Akshobhya, auquel est associé Vajrapâ*n*i (BHATTACHARYYA, p. 4), mais BH. p. 6, nous dit que Vajrasattva porte parfois un Akshobhya dans sa tiare, ce qui semble indiquer une confusion avec Vajrapâ*n*i. Ce dernier, même ouv. p. 13 et pl. XI *c*, peut être pourvu des attributs de Vajrasattva, le foudre et la cloche. Nous pensons que cette confusion est à l'origine de l'image reproduite par BANERJI, pl. XV a.
4) J. AUBOYER, *Le Trône... dans l'Inde ancienne*
5) *Catal. Dacca*, pl. XIX.
6) Cette image est d'un style très proche de celui de notre Vajradharma.
7) BHATTACHARYYA, p. 131. I. B. I., 2e ét., p. 81.
8) Cf. *supra*, pp. 256-257.
9) Indications verbales.

VI. Les gestes.

Au cours de notre étude, nous n'avons pas rencontré dans l'Inde une seule image d'Avalokiteçvara humain (c'est-à-dire à deux bras), où il fût figuré tenant les deux mains levées (1). Il en existe relativement peu où ses deux mains soient baissées (2). Généralement, les Avalokiteçvara humains sont représentés levant une main et baissant l'autre : lorsque la main droite se lève pour rassurer ou pour tenir le rosaire, la main gauche qui porte le lotus se tient à la hauteur de la hanche (3) ou est posée sur le siège (4); lorsque la main droite se lève pour tenir le lotus, la main gauche se pose sur le nœud de l'écharpe (5); enfin, lorsque la main droite se baisse dans le geste de faveur, la main gauche se lève pour porter le lotus (6). Il n'y a pas là de règle absolue, mais il semble que les artistes aient éprouvé un certain souci d'équilibre qui les incitait à représenter de cette manière les Avalokiteçvara humains.

Lorsque les bras se multiplient, cette préoccupation se manifeste encore. Les Avalokiteçvara à quatre bras ont généralement une main levée et une main baissée de chaque côté (7); plus rarement, les deux mains gauches sont levées (8). Chez les Sha*d*aksharî-Lokeçvara, nous pouvons, semble-t-il, considérer les mains jointes comme baissées, car les deux autres brandissent vers le ciel leurs attributs respectifs (9).

La disposition des bras chez les formes qui en possèdent six est extrêmement variable. Nous rencontrons parfois une main levée et deux baissées, de chaque côté, ce qui alourdit singulièrement l'ensemble (10). Il arrive aussi que trois mains soient levées, et trois baissées, soit : une main droite levée, deux baissées — deux mains gauches levées, une baissée (11), soit le contraire (12). La formule la plus heureuse paraît être de les disposer en éventail (13).

Par ces divers exemples, on peut juger des essais tentés pour équilibrer ces compositions; mais le nombre de bras, impair de chaque côté, devait rendre la tâche particulièrement difficile. Peut-être cette raison a-t-elle hâté l'abandon des formes à six bras.

Les images tardives aux bras multiples ne paraissent plus dénoter de préoccupations esthétiques : il semble plutôt que l'on a

1) Hors de l'Inde, nous en avons trouvé une à Ceylan, mais elle est de très basse époque. Cf. Arch. Ph. Gt. n° 14.713/12.
2) Pl. V *b*, XIV *c*. Banerji, pl. XXXIV *d*.
3) Pl. III *a* et *b*, IV *a*.
4) Pl. XII *c* et *d*.
5) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII 3. Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1. (Amarâvatî).
6) Pl. VIII *a*, XI *a* et *c*, XIV *d*, XV.
7) Pl. X *a* et *b*.
8) Pl. VI.
9) Pl. X *c*.
10) Pl. IX *c*.
11) Pl. IX *a* et *b*.
12) Banerji, pl. XI *c*.
13) Pl. IX *d* et A. J. Bernet Kempers, op. cit., pl. 5.

cherché à faire tenir dans un espace restreint le plus grand nombre de bras, de mains, et, par conséquent, d'attributs. L'harmonie des gestes et l'équilibre des masses n'entrent plus en ligne de compte.

Les gestes de mains, ou *mudrâ*, que nous avons rencontrés chez Avalokiteçvara, sont au nombre de cinq principaux :

1° le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*.
2° le geste de faveur *(vara-mudrâ)*.
3° le geste d'adoration *(añjali-mudrâ)*.
4° le geste d'enseignement *(dharmacakra-mudrâ)*.
5° le geste de menace *(tarjanî-mudrâ)*.

***

1° *Geste qui rassure (abhaya-mudrâ).*

C'est le plus ancien que les artistes aient attribué à Avalokiteçvara (1). Commun à un grand nombre de personnages gréco-bouddhiques, qui ne sont pas identifiés (2), nous le rencontrons, chez Avalokiteçvara, dès l'art Kushâ*n*a de Mathurâ (3). C'est également l'*abhaya-mudrâ* que font de la main droite la plupart des Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra (4). Il nous semble, à ce sujet, que certains auteurs ont méconnu l'importance de ce geste dans l'iconographie ancienne d'Avalokiteçvara (5). Il exprime cependant exactement, de façon plastique, le surnom donné au bodhisattva dans le XXIVe chapitre du *Lotus de la Bonne Loi : abhayamdada*, « le donneur de sécurité » (6). Sauf pour la fresque d'Aja*n*tâ XVII (7), et pour le relief tardif de Bâdâmî (8), le geste qui rassure est coutumier dans la représentation des *Miracles d'Avalokiteçvara*. On nous fera sans doute observer que plusieurs de ces images du bodhisattva ont les bras brisés (9). Sans doute, mais à Aja*n*tâ XXVI (10) et à Aura*n*gâbâd VII (11), où le personnage est au complet, sa main droite est en *abhaya-mudrâ*. En outre, à Aura*n*gâbâd VII, Avalokiteçvara est à nouveau représenté, sur les petites scènes latérales, volant au secours de ses fidèles : il tient de la main gauche le lotus rose *(padma)*, et fait de la main droite le geste qui rassure; il en est de même des petites scènes

1) Pour la description des *mudrâ*, excepté de la *tarjanî*, nous renvoyons à H. E. O., pp. 173-174. Le geste d'enseignement y est appelé « geste de prédication », et le geste de faveur, « geste de charité ».
2) Cf. *supra*, pp. 119-120.
3) Pl. I *b*.
4) Pl. III *a* et *b*, par exemple.
5) P. ex. La Vallée Poussin, E. R. E. s.v. *Avalokiteçvara*, ou P. Mus, Cours I. A. A., avril-mai 1937.
6) Cf. *supra*, pp. 32, 65, 75.
7) Cf. fig. 1, p. 138.
8) R. D. Banerji, *Bas-reliefs of Bâdâmî*, pl. XIV a.
9) Kanheri LXVI, Aja*n*tâ IV.
10) Pl. III *b*.
11) Pl. III *a*.

latérales des *Miracles* de Kanheri LXVI (1), aussi ne croyons-nous pas trop nous avancer, en inférant que le personnage central tenait la main droite en *abhaya-mudrâ*.

D'ailleurs, un grand nombre d'Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra, qu'ils soient représentés comme *divinités principales* (2) ou comme *gardiens-de-portes* (3), font ce geste, même lorsque le rosaire s'enroule autour des doigts de leur main droite (4).

Supplanté peu à peu par le geste de faveur, l'*abhaya-mudrâ* se retrouve cependant encore dans l'art Pâla-Sena. Nous la rencontrons entre autres chez les deux Si*m*hâsana-Lokeçvara en bronze de Nâlandâ (5), chez Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara (6) — le *sâdhana* la prescrivant pour une des mains droites (7) —, chez deux autres Avalokiteçvara à six bras (8), et chez les Avalokiteçvara aux bras multiples, de la décadence (9).

Ce geste n'est jamais fait par une main gauche.

2° *Geste de faveur (vara-mudrâ).*

Le geste de faveur est de beaucoup le plus fréquent. Il existe dès le début de l'époque Gupta, au Magadha (10), et plus rarement au Mahârâsh*t*ra où il semble généralement caractériser la fin du style (11). A partir du VIIIe siècle, et jusqu'à la décadence de l'art Pâla-Sena, la *vara-mudrâ* devient le geste constant de la main droite principale des Avalokiteçvara aux bras multiples, à l'exception de Sha*d*aksharî-Lokeçvara. Parmi les Avalokiteçvara humains, nous le trouvons chez Lokanâtha, Khasarpa*n*a, et chez le Si*m*hâsana-Lokeçvara du Ratnagiri (12).

Il semble tout naturel d'attribuer le geste de faveur à un bodhisattva dont la fonction principale est de travailler au salut des créatures, et de leur venir en aide; en outre, un filet de nectar est censé couler de sa main, pour le plus grand soulagement des hôtes du monde des morts (13), et particulièrement de Sûcîmukha, qui élève vers elle sa bouche (14). Mais la *vara-mudrâ* est commune à un très grand nombre de divinités: Maitreya (15), Mañjuçrî (16), Vajrapâ*n*i (17), Târâ (18), Vish*n*u (19), Çiva (20), etc.; elle ne peut

1) *Cave-Temples*, pl. LV, 1. COOMARASWAMY, fig. 164.
2) Kârlî, Ellorâ X. Cf. Arch. Ph. Gt n° 14.331/17, p. ex.
3) Pl. V *a*.
4) Kârlî. L. BACHHOFER, *Early Indian Sculpture*, II, pl. 67.
5) Pl. XII *c* et *d*.
6) Pl. IX *d*.
7) Cf. *supra*, p. 55.
8) BANERJI, pl. XI *c*. A. J. BERNET KEMPERS, op. cit., pl. 5.
9) BANERJI, pl. XXXIV *a*. L. A. WADDELL, art. cit., pl. II c.
10) Pl. VIII *a* et *b*.
11) Aja*n*tâ XVII (fig. 1, p. 138). Bâdâmî III.
12) *Expl. Orissa*, pl. IV 4.
13) Cf. *supra*, p. 40.
14) Cf. *supra*, pp. 51.
15) BANERJI, pl. X *a*.
16) Pl. XI *b* et *d*.
17) *Expl. Orissa*, pl. VI 3.
18) BANERJI, pl. X *c*.
19) BANERJI, pl. XVII *b* et *d*, p. ex.
20) BANERJI, pl. LIII *b*, LIV *a*, p. ex.

donc, en aucun cas, suffire à identifier Avalokiteçvara. Pour ce faire, elle doit être accompagnée de la présence dans la coiffure, d'une figurine de Buddha, des attributs habituels, voire des assistants coutumiers du bodhisattva.

3° *Geste d'adoration (añjali-mudrâ).*

Ce geste n'est pas particulier à Avalokiteçvara. On le rencontre aussi chez Brahmâ, lorsqu'il enseigne le *Veda* (1), parce que le *Veda* est supérieur à Brahmâ, et que celui-ci lui rend hommage. La même notion existe chez Sha*d*aksharî-Lokeçvara. Ses mains se joignent pour adorer la formule en six syllabes *om mani padme hum*, qui est le « souverain de tous les rois » *(sarvarâjendra)*. L'intention particulière de ce geste est confirmée par le nom de *sarvarâjendra-mudrâ*, qui lui est parfois donné (2). Les mains s'unissent au-dessous de la bouche, parce que celle-ci a l'honneur d'émettre la parole sacrée (3). Ce qui est vrai de Brahmâ pour le *Veda*, l'est également d'Avalokiteçvara, non seulement parce qu'il est l'initiateur de la formule en six syllabes *(shadaksharî)*, mais aussi parce que, d'après le *Kâranda-vyûha-sûtra* (4), il émet de ses dents, donc de sa bouche, Sarasvatî, déesse de l'éloquence et de la parole.

Parmi les formes indiennes d'Avalokiteçvara, seul Sha*d*aksharî-Lokeçvara tient ses mains principales en *añjali-mudrâ*. Nous n'avons rencontré ce geste chez aucun Avalokiteçvara humain (5).

4° *Geste d'enseignement (dharmaçakra-mudrâ).*

Le geste d'enseignement est aussi celui de « mise en marche de la roue »; cette dernière peut être celle de la Loi *(dharmacakra)*, ou celle que fait tourner le monarque universel, appelé pour cette raison *cakravartin*. C'est évidemment à ce titre que la *dharmacakra-(pravartana)-mudrâ* a été attribuée à Çrî-Potalake-Lokanâtha (6). « Celui-qui-a-la-maîtrise-du-monde » (Lokeçvara) réside sur la montagne Potala, dont le nom est également celui de la ville du *cakravartin* (7). Dans ses Mémoires, le pèlerin chinois Hiuan-tsang donne une description du Mont Potala qui correspond à celle de la capitale du monarque universel (8). J. Przyluski a démontré que sur le plan royal, celui-ci équivalait au lieu saint sur le plan religieux. C'est pourquoi, au Tibet, le nom de Potala désigne la résidence du Dalai-lama, incarnation d'Avalokiteçvara, qui est à la fois souverain temporel et spirituel.

1) P. MUS, Cours I. A. A., avril-mai 1937.
2) BHATTACHARYYA, p. 189, s.v. *añjali*.
3) Cf. *supra*, n. 1.
4) Cf. *supra*, pp. 40, 109.
5) Parmi les cent-huit formes très tardives du Macchandar Vahal de Patan (Nepâl), un seul A° humain fait ce geste. Il est appelé *Kritâñjali-Lokeçvara*. BHATTACHARYYA, pl. LXVIII, 98.
6) Pl. XIV *b*.
7) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin*, p. 169 (5).
8) *Mém. Contr. Occid.*, II, p. 123. Cf. *infra*, pp. 300-303.

La *dharmacakra-mudrâ* est fréquemment associée à Maitreya (1), particulièrement lorsque celui-ci est représenté assis à l'européenne. Il semblerait alors que cette attitude fût une sorte de substitut de la capitale royale, ou de la montagne Potala, car il existait, au XIe siècle, une idole représentant, non plus Maitreya, mais Avalokiteçvara assis en *pralambapâdâsana* et « faisant tourner la roue » (2). Le geste est le même chez Râ*d*hya-Kânyarâma-Lokanâtha, et chez Çrî-Potalake-Lokanâtha (3). Si l'attitude diffère, n'est-ce pas parce que — Râ*d*hya-Kânyarâma-Lokanâtha ne résidant pas sur le Potala — son caractère royal devait être indiqué d'une autre manière, également intelligible à la masse des fidèles ?

5° *Geste de menace (tarjanî-mudrâ).*

Ce geste est représenté de la manière suivante : l'index est tendu de façon menaçante, les autres doigts étant fermés (4). Nous l'avons rencontré une fois chez Hayagrîva (5), et nous l'avons mentionné en passant, au sujet de Mahâpratisarâ (6). Pour Avalokiteçvara, il n'est enjoint que par un seul *sâdhana*, celui de Mâyâjâlakrâma-ârya-Avalokiteçvara (7). Ce texte dénote une inspiration çivaïte, car le personnage doit être représenté nu, paré du collier de crânes, avoir cinq têtes dont chaque face, d'une couleur différente, est trioculaire, porter certains attributs de Çiva, etc. Cette description ne s'accorde pas avec l'Avalokiteçvara à douze bras, reproduit par Waddell (8), et qui n'a qu'une seule tête (9).

Cependant, l'une des mains droites de ce personnage fait un geste dans lequel Waddell (8) et Banerji (10) ont reconnu la *tarjanî-mudrâ*. Ceci, de même que la multiplication des bras, et la présence de certains attributs que nous examinerons plus loin (11) dénote la date tardive de la stèle; l'iconographie d'Avalokiteçvara subit alors de plus en plus l'influence çivaïte, qui commence par se manifester dans les gestes et dans les attributs, avant de s'emparer des formes elles-mêmes, ainsi qu'il apparaîtra plus tard, dans les *sâdhana* de Mâyâjâlakrâma-ârya-Avalokiteçvara, de Hâlâhala Lokeçvara, et de Nîlaka*n*tha Lokeçvara, par exemple.

1) J. Auboyer, *Le Trône...dans l'Inde ancienne*. Cf. également, du même auteur, *Un aspect du symbolisme...* et *The Symbolism of Sovereignty in India...*

2) I. B. I., 1e ét., p. 195 (min. 1-33). Cf. *supra*, pp. 257-258.

3) I. B. I., 1e ét., p. 203 (min. I-73). Cf. *supra*, pp. 191-194. Cf. également A. J. Bernet-Kempers, op. cit., pp. 27-28.

4) Bhattacharyya, p. 197, s.v. *tarjanî*.

5) *Expl. Orissa*, pl. III, 1.

6) Cf. *supra*, p. 259.

7) Cf. *supra*, p. 54.

8) Art. cit., et pl. II *c*.

9) Pour le nom du personnage, cf. *supra*, p. 202.

10) Banerji, p. 88.

11) Cf. *infra*, pp. 273 sqq.

VII. Les attributs.

Parmi les attributs d'Avalokiteçvara, certains sont d'un usage à peu près courant; ce sont : le vase-à-eau *(kamandalu)*, le lotus rose *(padma)* et le rosaire *(akshamâlâ)*. D'autres sont épisodiques, mais avec une certaine fréquence; ce sont : le nœud coulant ou lacet *(pâça)*, le joyau *(ratna)* et le livre *(pustaka)*. Ensuite, il existe une troisième catégorie d'attributs, dont nous ne rencontrons qu'un ou deux exemplaires, dans toute l'iconographie indienne d'Avalokiteçvara. Tels sont : le triple-bâton *(tridanda)*, le bol-à-aumônes *(pâtra)*, le croc-à-éléphants *(ankuça)*, le feu sacré *(agni)*, la massue *(gadâ)*, la cloche *(ghantâ)*, la conque *(çankha)*, le trident *(triçûla)*, le lotus bleu *(utpala)*. Enfin, le chasse-mouche *(cauri* ou *câmara)* ne se trouve que dans la main de certains Avalokiteçvara assistants.

1° *Vase-à-eau (kamandalu)*.

C'est le plus ancien attribut d'Avalokiteçvara, et il constitue la prérogative des ascètes. Si nous en croyons M. Foucher (1), le *kamandalu*, vase de terre destiné à contenir l'eau que boira le moine mendiant, est parfois accompagné du triple-bâton *(tridanda)*, sorte de trépied (2) auquel on suspend le vase pour en faire rafraîchir le contenu. Quoi qu'il en soit, si l'une des images les plus anciennes d'Avalokiteçvara le représente déjà tenant le vase-à-eau de la main gauche (3), la présence du triple-bâton ne sera prescrite que beaucoup plus tard, dans le *sâdhana* de Sugatisamdarçana Lokeçvara (4). C'est Bhrkutî, l'assistante habituellement placée à gauche du bodhisattva, qui portera fréquemment ces deux attributs réunis (5).

Aucun des vases tenus par Avalokiteçvara dans l'Inde ne nous semble posséder de tuyau de remplissage, alors que le vase des ascètes doit normalement en comporter un (6). Dans l'art Kushâna de Mathurâ (7) — où le col du vase se distingue nettement de la panse, où la bordure de l'orifice est retournée, et où le goulot n'est pas pointu — il ne s'agirait pas du *kamandalu*, mais du vase-à-nectar-d'immortalité, *amrta-kalasa*, emblème des divinités royales telles que Indra et Maitreya (6). Cependant, Maitreya étant alors représenté comme un brahmane, nous pouvons nous demander si, à date ancienne, les deux formes de vase étaient bien différenciées. En outre, beaucoup plus tard, dans l'art Pâla-Sena, ce sera bien le *kamandalu* qui accompagnera parfois Maitreya (8).

1) A. G. B. G., II, p. 262.
2) A. G. B. G., fig. 437.
3) Pl. I *b*.
4) Cf. *supra*, p. 55.
5) I. B. I., 2e ét., pp. 26-28. Cf. *supra*, p. 166.
6) A. K. COOMARASWAMY et F. S. KERSHAW, *A Chinese Buddhist Water-vessel, and its Indian prototype*, A. A. 1928-1929, pp. 122-140.
7) VOGEL, pl. XXXV *c*.
8) BANERJI, pl. X *a*.

Le *kamandalu* est à peu près le même partout : corps plus ou moins arrondi (1) ou allongé (2), rarement piriforme (3), que le goulot prolonge insensiblement. Le vase est quelquefois muni d'un pied (3), et se termine fréquemment en pointe (4).

Nous ne connaissons qu'un modèle de *kamandalu* décoré : celui du grand Mahâkaruna de l'Indian Museum (5). Le centre et le pied sont ornés d'un perlage, tandis que des rangées de pétales de lotus encerclent le col et la base. Le vase de l'Avalokiteçvara du Musée de Lucknow, qui nous rappelle celui du Maitreya de Mathurâ, serait un *kalasa*. La pierre est d'ailleurs trop délitée pour que nous puissions nous rendre compte s'il avait reçu une décoration.

Le vase-à-eau est toujours tenu par l'une des mains gauches. Rare chez les Avalokiteçvara humains (6), il existe chez presque tous les Avalokiteçvara aux bras multiples. Il est habituellement porté par une main baissée. Il arrive cependant aussi que la main tenant le vase, s'élève et rejoigne presque celle qui tient le lotus (7). Il se produit alors une synthèse facilement explicable, et une autre image nous montre la même main gauche portant le vase qui contient la fleur de lotus (8), tandis que la seconde main gauche se pose sur la tête d'un assistant.

Enfin, nous avons rencontré plusieurs représentations où le *kamandalu*, au lieu d'être tenu *dans une main*, est placé *à côté* du personnage, sur une petite fleur de lotus issant de la même tige que celui que porte la main gauche principale. De telles images existent à Ellorâ VII (9), au Ratnagiri (10), et jusqu'à Kurkihar (11). Ce fait n'est d'ailleurs pas particulier à Avalokiteçvara, car nous l'avons observé chez un Maitreya de l'Indian Museum (12).

2° *Le lotus rose épanoui (padma).*

Si le vase-à-eau est l'attribut le plus ancien, le plus fréquent est sans contredit le lotus. Il paraît si indissolublement lié à la personnalité d'Avalokiteçvara qu'un grand nombre d'auteurs ne désignent celui-ci que par son épithète de *padmapâni* (celui-qui-tient-le-lotus-rose-à-la-main).

Le lotus rose se présente sous plusieurs aspects, dont nous avons dénombré six principaux :

A. *Lotus « en boule », vu de profil.* — Il suggère la forme d'une

1) Pl. VI.
2) Pl. IX *a* et *b*.
3) Pl. X *a* et *b*.
4) Ellorâ VII, Orissa, Kurkihar.
5) Pl. X *a* et BANERJI, pl. XII *a*.
6) Exceptions : Bâgh II, Ajantâ XVII, et XXVI.
7) Pl. VI, et Arch. Ph. Gt. n° 16.612/23.
8) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/24.
9) Arch. Ph. Gt. n° 14.327/4.
10) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22.
11) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXLVII *a*.
12) BANERJI, pl. X *a*.

tulipe double, fermée. C'est le modèle que nous rencontrons habituellement dans l'art Gupta et post-Gupta du Mahârâsh*t*ra (1), mais il existe encore au VIIIe siècle, à Nâlandâ (2). Il semble donc être un des plus anciens. Il est toujours placé au sommet d'une longue tige que le bodhisattva tient de la main gauche; cette tige jaillit d'une souche ou d'une racine en rinceaux, qui donne parfois naissance à des feuilles, voire à une fleur annexe supportant le *kamandalu* (3).

B. *Lotus « en boule », vu de face.* — Egalement porté par une longue tige, il n'apparaît que dans l'art Pâla-Sena. Dans trois cas sur six (4), nous le rencontrons associé à une décoration de type particulier : la stèle devant laquelle se détachent Avalokiteçvara et ses assistants est entourée de deux bordures, l'une emperlée, l'autre ornée de flammes. Ce lotus « en boule » correspond vraisemblablement à une stylisation de celui que nous désignerons par la lettre C, mais il coexiste avec celui-ci, à la même date, et doit, en conséquence, constituer une particularité d'atelier, ce qui semble confirmé par les bordures des stèles. Malheureusement, à part l'Avalokiteçvara à quatre bras, n° Kr. 10 de l'Indian Museum (5), qui provient de Kurkihar ainsi que l'indique l'initiale, nous n'avons aucun renseignement sur l'origine des autres pièces où le *padma* est représenté sous l'aspect B.

C. *Lotus « naturaliste », vu de face.* — C'est le plus fréquent. Nous le rencontrons depuis l'art Gupta de Nâlandâ (6) jusqu'à l'art Sena le plus décadent (7). Il constitue également un attribut de Çrî (8) et de Sûrya (9). Son aspect évoque un large dahlia double, complètement épanoui. Comme les précédents, et sauf deux exceptions (10), il est monté sur une longue tige dont une annexe porte parfois le *kamandalu* (11). Chez la plupart des Avalokiteçvara debout de l'Orissa (12), et chez tous les Avalokiteçvara représentés assis, le lotus-attribut jaillit habituellement de la même souche que ceux qui servent de piédestaux ou de sièges à Avalokiteçvara et à ses assistants. A partir de la renaissance, nous voyons l'amorce d'une petite feuille se dessiner au-dessus de la fleur (13); elle augmente peu à peu de volume et, chez les Khasarpa*n*a tardifs, nous

1) Pl. III *a*, IV *a*, V *a*.
2) Pl. XI *a*.
3) Ellorâ VII (Arch. Ph. Gt. n° 14.327/4).
4) Pl. IX *a* et *b*, et BANERJI, pl. XIV *a*. Les trois autres correspondent à la pl. XII *a*, à BANERJI, pl. XXXIV *a*, et à R. CHANDA, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.
5) BANERJI, pl. XIV *a*.
6) Pl. VIII *a*.
7) BANERJI, pl. XXXIII *b*.
8) BANERJI, pl. LXII *a*.
9) BANERJI, pl. LIX.
10) BANERJI, pl. LXVI *b*, et notre pl. IX *d* : la tige est courte.
11) A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXLVII *a*.
12) Sauf au Ratnagiri, où il est du type E.
13) Pl. XIV *b*.

avons affaire à une véritable crosse qui surmonte les deux lotus latéraux (1).

D. *Le lotus « naturaliste », vu de profil, et n'ayant qu'une rangée de pétales*, offre l'aspect de certaines renoncules (2). Il n'existe que chez le *padmapâni* de Paharpur, que nous avons appelé Raktalokeçvara II (3) : le personnage porte la tige dans la main gauche et, de la main droite, il « expose » la fleur (4).

E. *Le lotus « naturaliste », vu de profil, et pourvu de deux rangées de pétales*, n'est pas très fréquent. Dans l'art post-Gupta, il peut être porté par la main droite d'Avalokiteçvara, et il sert alors de siège à un Buddha (5); nous le retrouvons avec le même usage dans la main gauche d'un Lokanâtha de la première période Pâla (6). Sans Buddha, ce lotus nous apparaît à Chaukha*nd*î (7), et au Ratnagiri : dans ce dernier site, il semble être une constante depuis le VIII[e] siècle jusqu'au XI[e] (8). Nous le trouvons aussi dans la main gauche supérieure d'un personnage en bronze découvert à Chittagong (9), mais que nous n'avons pu identifier sûrement, à cause du mauvais état de la pièce. Enfin, les personnages du groupe Sha*d*aksharî tiennent dans leur main gauche supérieure un lotus de ce modèle, mais pourvu d'une tige courte, et paraissant surmonté d'un petit motif en forme de cœur renversé, qui figure probablement le joyau (10). N'oublions pas en effet que l'expression *Shadaksharî* signifie « les six syllabes », et se rapporte à la formule *om mani padme hum*, dans laquelle entre l'élément *manipadma*, le joyau sur le lotus.

F. Sous cette rubrique, nous classons tous les *lotus tenus par Simhanâda*. Vus de profil (11), de trois-quarts (12) ou de face (13), ils ont deux rangées de pétales, la rangée inférieure étant plus largement épanouie que la rangée supérieure. Ces lotus sont surmontés de l'épée *(khadga)*.

Outre ses fonctions d'attribut, le *padma* présente encore une autre utilité : il sert fréquemment de support à l'une (14) ou l'autre main (15), parfois même aux deux (16). Il est alors toujours représenté de face, et offre un aspect tantôt très stylisé (17), tantôt identique au modèle C (15).

1) Pl. XV.
2) L. SCHROTER, *Taschenflora*, pl. 15, fig. 5 et 6.
3) Pl. XIV *a*.
4) Cf. *supra*, pp. 180-181, 199.
5) Aurangâbâd II, Amarâvatî.
6) Pl. VIII *c*.
7) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*.
8) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22. *Expl. Orissa*, pl. IV, 4 et VI, 6.
9) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/19.
10) Pl. X *c*.
11) Pl. XIII, et BANERJI, pl. XXXIV *c*, p. ex.
12) L. A. WADDELL, art. cit., pl. I. I. B. I., 2[e] ét., fig. 2.
13) K. N. DIKSHIT, *Six sculptures from Mahoba*, pl. I a.
14) Pl. VI et X *b*, p. ex., pour la main droite.
15) Pl. XV, p. ex., pour la main gauche.
16) Pl. XIV *d*. (Celui de la m. g. est brisé, mais les traces en sont nettement visibles).
17) BANERJI, pl. VIII *b*, p. ex.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut (1), toutes les formes humaines d'Avalokiteçvara sauf une (2), dans le style Pâla-Sena, portent dans leur main gauche le lotus rose. C'est également le cas de la majorité des Avalokiteçvara aux bras multiples, ainsi que de la plupart des Avalokiteçvara des styles antérieurs.

3° *Le rosaire (akshamâlâ ou akshasûtra).*

C'est, avec le lotus rose, un des attributs de Brahmâ (3). Il compte aussi parmi les plus anciennes prérogatives d'Avalokiteçvara, et son usage demeure constant depuis l'art Gupta du Mahârâsh*t*ra jusqu'au déclin du style Sena du Bengale. Cependant — alors qu'au Mahârâsh*t*ra le rosaire est presque toujours tenu dans la main droite d'Avalokiteçvara humains dont la main gauche porte le lotus rose — il ne sera jamais plus ensuite l'attribut d'un Avalokiteçvara à deux mains, sauf le Si*m*hanâda de Mahoba (4). Nous rencontrons toujours l'*akshamâlâ* dans une des mains droites des Avalokiteçvara aux bras multiples. Il se présente comme un simple cordon de grains sphériques, et comprend parfois une pendeloque (5).

4° *Le nœud coulant, ou lacet (pâça).*

Il n'est pas d'un usage très fréquent chez les Avalokiteçvara indiens : nous n'en connaissons guère que six représentations, dont quatre antérieures au x[e] siècle (6) et deux très décadentes (7). Attribut de Varu*n*a (8) qui s'en sert pour lier les démons, il ressemble — en sculpture — à une sorte d'anneau muni d'une tige, par laquelle il est tenu.

5° *Le joyau (mani ou ratna).*

Figuré comme un petit objet sphérique (9), ovale (10), ou en forme de cœur (11), il ne se rencontre pas souvent. Il est tenu par une des mains droites des Avalokiteçvara à six (12), douze (13) ou seize bras (14), ainsi qu'entre les mains jointes du Sha*d*aksharî Lokeçvara de Birbhum (10). Peut-être se trouve-t-il également sur le lotus que tient le Sha*d*aksharî Lokeçvara de Sârnâth (11).

1) Cf. *supra*, p. 175.
2) Pl. XI *c*.
3) G. Rao, op. cit., I, p. 13.
4) K. N. Dikshit, *Six sculptures from Mahoba*, pl. I *a*.
5) Orissa, Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22 et 23.
6) Pl. IX *a* et *b*, et Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22 et 23.
7) Banerji, pl. XXXIV *a*, et L. A. Waddell, art. cit., pl. II *c*.
8) A. S. I. AR. 1903-1904, pp. 214-215.
9) Pl. IX *a*, *b*, *c*.
10) Banerji, pl. XXXIV *b*.
11) Pl. X *c*.
12) Cf. *supra*, n. 9.
13) L. A. Waddell, art. cit., pl. II *c*.
14) Banerji, pl. XXXIV *a*.

6° *Le livre (pustaka).*

Il est constitué par la réunion, à l'aide de cordelettes, des feuilles de palmes rectangulaires composant les manuscrits sanskrits. Le livre est sacré, aussi sa présence est-elle parfois enjointe par un *sâdhana* pour une des mains annexes de Sha*d*aksharî Lokeçvara (1) ; le geste d'adoration fait par celui-ci peut alors se rapporter soit à la formule, soit au texte.

Dans l'art de l'Inde, nous n'avons guère rencontré que cinq images d'Avalokiteçvara aux bras multiples, dont une main gauche tienne le livre (2). Mais il en existait évidemment d'autres, si nous en jugeons par les miniatures que décrit M. Foucher (3). Il a reconnu le livre chez un Avalokiteçvara à quatre bras, *Dakshinâpathe-Mûlavâsa-Lokanâtha* (4) ; chez un Avalokiteçvara à six bras, *Harikelladeçe-Cila-Lokanâtha* (5) ; et chez un Avalokiteçvara à douze bras, *Varendrâ-Haladî-Lokanâtha* (6).

7° *Le triple-bâton (tridanda).*

Celui-ci devrait normalement accompagner toujours le vase-à-eau, puisqu'il était primitivement destiné à servir de support à celui-ci, pour faire rafraîchir son contenu (7). Mais son aspect de trépied dût rapidement se modifier, et évoluer en une sorte de fourche, justifiant la traduction de M. Bhattacharyya : bâton-à-trois-pointes (8). Le triple-bâton possède aussi un sens symbolique précis, ne rappelant d'aucune manière l'utilité originelle de l'attribut : d'après Manu (9), les ascètes nommés *tridandin* portent ce nom, parce qu'ils sont pourvus de trois bâtons liés, signe de leur triple retenue en pensée, en parole et en action.

En ce qui concerne les représentations d'Avalokiteçvara, le *tridanda* est fort rare : nous n'en connaissons que deux exemples (10). L'un d'entre eux (11), rapproché du texte d'un *sâdhana* qui le prescrit (12), a permis à Mme Kramrisch d'identifier l'Avalokiteçvara à six bras, n° 3796 de l'Indian Museum, avec Sugatisa*m*darçana Lokeçvara (13).

1) Cf. *supra*, p. 50.
2) Pl. IX *c*. Banerji, pl. XI *c* et XIV *a*. A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXLVII *a*. A. J. Bernet Kempers, op. cit., pl. 5.
3) I. B. I., 1e ét.
4) I. B. I., 1e ét., p. 194 (min. I-25, I-27). M. Foucher cite aussi une autre idole à quatre bras, *Suvarnapure-Çrivijayapure-L°*. En raison de son nom, celle-ci doit être rattachée à l'empire sumatranais.
5) I. B. I., 1e ét., p. 200 (min. I-55).
6) I. B. I., 1e ét., p. 202 (min. I-67). *Sitâtapâtra*, idole à onze têtes et à douze bras, n'apparaissant que dans le Ms. A 15 (le plus tardif) nous paraît être extra-indienne.
7) Cf. *supra*, p. 266.
8) « staff with three horns » (Bhattacharyya, p. 49).
9) S. B. E. XXV (*The Laws of Manu*), ch. XII, v. 10.
10) Pl. IX *d*, et I. B. I., 1e ét., fig. 13 (Brit. Museum).
11) Pl. IX *d*.
12) *Sâdhanamâlâ*, p. 88. Cf. *supra*, p. 55.
13) S. Kramrisch, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 23.

8° *Le bol-à-aumônes (pâtra).*

Nous ne rencontrons celui-ci que sur une image d'Avalokiteçvara, image qui existe en trois répliques au Musée de Sârnâth (1). Ce bol, tenu dans ses deux mains par Avalokiteçvara, évoque par sa forme la légende selon laquelle le Buddha se serait servi de son *pâtra*, en le retournant, pour donner à ses disciples le modèle du premier *stûpa* (2). Son aspect est celui d'une cloche renversée, munie à sa base d'un élément minuscule qui semble plutôt une décoration ou une poignée qu'un pied.

Les assistants, qui sont debout sur les épaules du personnage, tiennent dans leurs mains réunies des bols plus larges, à base arrondie.

Cette représentation est, sinon de style Gupta, du moins de la première période Pâla. Or, nous lirons dans la *Sâdhanamâlâ* du XII[e] siècle que Nîlaka*n*tha-Lokeçvara doit porter le vase-de-joyaux dans ses mains, placées sur ses genoux en *samâdhi-mudrâ* (geste de méditation) (3). M. Bhattacharyya s'est réclamé de ce texte pour proposer l'identification des Avalokiteçvara B (*d*) 3, 4 et 5 du Musée de Sârnâth avec Nîlaka*n*tha-Lokeçvara (4). Outre des différences que nous avons déjà signalées (5), nos personnages de Sârnâth ne tiennent pas leurs mains dans le geste de la méditation; de plus, l'expression donnée par le texte, et que M. Bhattacharyya a traduite par « bol » (bowl) est *kapâla* (3), primitivement le crâne employé par Çiva comme réceptacle pour ses aliments (6). Plus tard, le mot *kapâla* désigne la moitié d'un pot de terre, une cuvette, ou un bol, mais un bol ressemblant à un plat-à-barbe (7), et d'aspect beaucoup moins profond que celui de l'Avalokiteçvara de Sârnâth; rien ne nous permet donc d'assimiler celui-ci à Nîlaka*n*tha-Lokeçvara, son seul attribut, le *pâtra*, n'ayant aucun rapport avec le *kapâla* de Çiva.

9° *Le croc-à-éléphants (ankuça).*

Il s'agit d'un crochet de métal à pointe acérée, fixé à un manche de bois (8). Cet attribut est rare parmi les représentations indiennes d'Avalokiteçvara. Nous ne l'avons rencontré que chez le personnage à douze bras, reproduit par Waddell (9), et décrit par Banerji (10); il dénote des influences nettement étrangères au Bouddhisme, l'*ankuça* constituant un des emblèmes coutumiers de Çiva (11).

1) Fig. 2, p. 182.
2) A. G. B. G., I, p. 64.
3) BHATTACHARYYA, pp. 48-49.
4) Cf. aussi, même auteur, *The Identification of A° images.*
5) Cf. *supra*, pp. 181-182.
6) G. RAO, op. cit., I, pp. 13 ssq.
7) G. RAO, op. cit., pl. IV, fig. 8.
8) G. RAO, op. cit., I, p. 3 et pl. III, fig. 3 et 4.
9) Art. cit., pl. II *c*.
10) BANERJI, p. 88.
11) O. C. GANGOLY, *South-Indian Bronzes*, pl. XIV ssq. Cf. *supra*, p. 114.

10° *Le feu sacré (agni).*

Ce même Avalokiteçvara dont nous venons de parler (1), porte dans une de ses mains gauches un attribut décrit par Waddell comme un vase-de-joyaux, et par Banerji (2) comme le joyau *(ratna)*. Un examen attentif de la reproduction donnée par Waddell nous a permis de constater que le joyau, correspondant au modèle coutumier (3), était tenu dans une des mains droites. Quel est donc l'objet mystérieux porté par la main gauche ? Nous croyons qu'il s'agit d'une représentation du feu sacré *(agni)*, attribut çivaïte par excellence; M. Gopinatha Rao (4) nous en montre trois modèles différents, selon qu'il figure dans la main de Çiva, ou aux pieds de celui-ci pour consumer les offrandes. L'objet que tient notre Avalokiteçvara paraît constituer une forme intermédiaire entre les figures 13 et 14 de M. Rao, mais demeure facilement reconnaissable.

L'origine de la représentation du feu sacré dans l'Inde remonte au moins à l'art de Sâñcî (5). Il apparaît alors sur une sorte de réchaud, qui forme l'autel, et dont l'aspect ne se modifiera guère, puisque c'est encore sensiblement le même que reproduit M. Rao (4). Dans l'art Pâla-Sena, la partie supérieure du motif, figurant le feu, se stylise progressivement. Et, si nous ne le rencontrons presque jamais comme attribut, nous le trouvons parmi les accessoires. Il évoque parfois le joyau, lorsqu'il est représenté au pied du Buddha (6) ou de Târâ (7). Puis, son aspect devient aberrant, les flammes se transformant en un vague quadrillage (8). Enfin, le feu en arrive à se confondre avec l'autel, dont il n'est plus qu'un prolongement, et l'ensemble présente assez exactement la forme d'un pain de sucre (9).

11° *La massue (gadâ).*

Attribut de Vishnu (10) qui la tient à pleine main, son manche est fuselé, sa base large. Dans l'iconographie indienne d'Avalokiteçvara, elle n'existe que parmi les attributs des mains droites du bodhisattva à seize bras, très décadent, reproduit par Banerji (11).

12° *La cloche-à-manche (ghantâ).*

« C'est toujours sous la forme de la *ghantâ* actuelle que l'art

1) Waddell, Art. cit., pl. II *c*.
2) Banerji, p. 88.
3) Cf. *supra*, p. 270.
4) Op. cit., I, p. 7, pl. II, fig. 12, 13, 14. Cf. *supra*, p. 114.
5) Arch. Ph. Gt. n° 1.144/26 *(stûpa* I, porte orientale, montant gauche, face intérieure : *conversion des Kâçyapa)*.
6) Banerji, pl. XVII *c*.
7) Banerji, pl. XXXIX *c*.
8) Banerji, pl. La *(Naissance de Krshna)*. Cf. notre pl. XV.
9) R. Chanda, *The Bhanja dynasty of Mayurbhanj*, pl. VII.
10) G. Rao, op. cit. I, p. 4.
11) Banerji, pl. XXXIV *a*.

de l'Inde représente la cloche comme attribut des divinités». La *ghantâ* actuelle est « une cloche *à manche, à battant intérieur,* et *en forme de tulipe*» (1). Il faut ajouter en outre que « les cas sont rares où la *ghantâ* figure seule dans les mains des divinités; elle est en effet presque toujours accompagnée dans une autre main, d'un *vajra* ou d'un d*amaru* ... Dans la grande majorité des représentations iconographiques, la *ghantâ* est tenue dans la main gauche; de rares exceptions la montrent tenue dans la main droite ... En tant qu'attribut, la cloche paraît accompagner soit la prière, soit la danse exubérante des divinités çivaïtes et tantriques. On doit se rappeler qu'elle est, avant tout, un objet cultuel» (2). Elle est également un attribut de Çiva (3).

Une seule image indienne d'Avalokiteçvara nous le montre portant dans une main droite un objet qui paraît bien être une cloche (4). Etant donné le mauvais état de la stèle, et l'insuffisance de la reproduction, il ne nous a pas été possible de voir si ce personnage tenait également le foudre *(vajra)* ou le tambour *(damaru)*. La présence d'une *ghantâ* prouve l'influence çivaïte et tantrique exercée sur les représentations tardives d'Avalokiteçvara.

13° *La conque (çankha).*

La conque est par excellence la prérogative de Vishnu (5). Elle serait destinée à répandre la terreur parmi les ennemis, en raison des sons qu'elle émet. En tant qu'attribut, elle est représentée comme un simple coquillage, tenu à pleine main (6).

Nous ne l'avons rencontrée à ce titre qu'une seule fois au cours de notre étude, dans la main droite supérieure d'un personnage de l'Orissa, dont nous avons dit qu'il constituait, à notre avis, l'unique exemple de syncrétisme entre Avalokiteçvara et Vishnu (7).

14° *Le trident (triçûla).*

Triple pique de métal se terminant en pointes, montée sur un manche de bois autour duquel s'enroule un serpent, cet attribut çivaïte (8) figure à la droite de toutes les représentations de Simhanâda (9), ainsi que le prescrit la *Sâdhanamâlâ* (10).

15° *Le lotus bleu (utpala ou nîlotpala).*

Nous avons été plusieurs fois amenées, dans le cours de ce tra-

1) Cl. Marcel-Dubois, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, p. 36.
2) Cl. Marcel-Dubois, op. cit. pp. 110-111.
3) Cf. *supra*, p. 114.
4) Banerji, pl. XXXIV *a*.
5) Cl. Marcel-Dubois, op. cit., p. 117. G. Rao, op. cit., p. 3.
6) G. Rao, op. cit., p. 3.
7) Cf. *supra*, pp. 162, 204.
8) G. Rao, op. cit., I, p. 8, pl. III, fig. 1 et 2. Banerji, pl. LII *b*, LIV *c*, etc. Cf. *supra*, p. 114.
9) Pl. XIII, p. ex. Cf. *supra*, p. 269, n. 11, 12 et 13.
10) P. 63. Cf. *supra*, p. 59.

vail, à parler des confusions qui se sont produites vers les IXe-Xe siècles, entre les images d'Avalokiteçvara et celles de Mañjuçrî (1). Parmi celles-ci, nous avons signalé le Lokanâtha de Kurkihar (2) : accompagné de Hayagrîva, assistant d'Avalokiteçvara, il tient de la main gauche « le lotus bleu en forme de pinceau » (3) *(utpala)*, attribut de Mañjuçrî. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de ce syncrétisme « floral», puisque nous estimons avoir définitivement classé parmi les représentations de Mañjuçrî-Siddhaikavîra, le pseudo-Lokanâtha « négroïde» (4) de l'Indian Museum. En effet, si la personnalité de l'assistante est difficilement reconnaissable, le personnage principal porte dans sa coiffure un Buddha du type d'Akshobhya, c'est-à-dire prenant la terre à témoin, comme il convient à Siddhaikavîra (5); en outre, la fleur bizarre, en forme de pomme-de-pin, qu'il tient dans la main gauche, ne peut être comparée qu'aux lotus bleus *(nîlotpala)* que portent dans leur main droite les Gourî en bronze du Sud de l'Inde (6) : le *nîlotpala* est précisément l'attribut que doit porter Siddhaikavîra (7).

16° *Le chasse-mouche (cauri ou câmara).*

D'après le *sâdhana* du *Buddha-vajrâsana*, le chasse-mouche devrait être porté par la main droite de tous les « Lokeçvara», assistants de ce Buddha. Il en existe en effet (8), mais nous avons vu plus haut (9) que leur usage est loin d'être généralisé.

Il ne nous est malheureusement pas possible de discerner les attributs complémentaires que tiennent dans leurs multiples mains les Avalokiteçvara à douze (10) et à seize bras (11) de l'Indian Museum.

VIII. Les Nimbes et auréoles.

A prime abord, on nous fera sans doute observer que, si la tête d'Avalokiteçvara se détache fréquemment contre un nimbe, sa personne entière n'est jamais auréolée. Nous croyons cependant devoir considérer comme une auréole la bordure de perlage et de flammes qui entoure un grand nombre de stèles, dans l'art Pâla-Sena. En effet, chez Avalokiteçvara et chez les autres divi-

1) Cf. *supra*, pp. 175, 179, 184 ssq.
2) Pl. XI *c*.
3) I. B. I., 2e ét., p. 44.
4) J. C. French, *The Art of the Pal Empire*, pp. 13-14.
5) Bhattacharyya, pp. 20-21.
6) O. C. Gangoly, *South-Indian Bronzes*, pl. XXXV et LXXX.
7) Bhattacharyya, pp. 20-21.
8) Pl. XVII *a*.
9) Cf. *supra*, p. 201.
10) L. A. Waddell, art. cit., pl. II-*c*.
11) Banerji, pl. XXXIV *a*.

nités, pendant la première période de ce style, les personnages ne sont presque jamais nimbés (1) lorsque la stèle est décorée de la bordure dont nous parlons (2), et inversement, lorsqu'ils sont nimbés, la stèle n'est pas bordée (3); on peut donc estimer que l'un remplace l'autre. Après la renaissance, et pour des raisons que nous tenterons d'expliquer plus loin, nous rencontrons la simultanéité du nimbe et de ce que nous appelons l'auréole chez certains Buddha, chez Vishnu, Çiva, et — parmi les Avalokiteçvara — chez Khasarpana.

Enfin, si les Avalokiteçvara de bronze, représentés assis, sont pourvus d'un nimbe qui prolonge le dossier de leur trône (4), les Avalokiteçvara de bronze figurés debout sont complètement entourés d'une auréole, souvent attachée à leur personne par des tiges de métal (5), jouant pour eux le rôle pratique dévolu aux arcs-de-soutien dans la sculpture khmère ancienne (6).

Nous examinerons donc successivement les nimbes et les auréoles.

1° *Le nimbe (çiraçcakra ou mukhamandala) :*

D'après les textes hindous (7), celui-ci doit avoir la forme d'un cercle, ou celle d'un lotus épanoui, de onze *angula* (8) de diamètre. C'est l'expression plastique de la « gloire » ou du cercle de lumière *(aura)* brillant autour de la tête des dieux.

Les nimbes d'Avalokiteçvara sont de deux sortes, circulaires ou ovales.

A. *Nimbe circulaire.* — Ce modèle est le plus ancien, mais aussi le plus rare. Nous n'en connaissons guère que six exemplaires : le premier *(A1)*, dans l'art Kushâna, est celui de l'Avalokiteçvara B-82 du Musée de Lucknow (9). Comme sur la majorité des nimbes de ce style, sa bordure porte une décoration dentelée (10).

Le nimbe circulaire n'existe ensuite que dans l'art Pâla-Sena; pour Avalokiteçvara, il est alors soit complètement uni (11) *(A2)*, soit entourée d'une bordure très élaborée *(A3)* où figurent des flammes (12), et parfois un rang de perles (13); il peut se terminer au sommet par un fleuron (13). Le nimbe *A2* peut être soutenu de part et d'autre par des éléments végétaux indistincts (14), rôle

1) Seule exception, Vâgîçvarî (cf. *infra*, p. 278).
2) BANERJI, pl. IX *d* (Maitreya).
3) BANERJI, pl. X *a* (Maitreya).
4) Cf. *infra*, p. 286.
5) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXIV *a*. BANERJI, pl. LXVI *b*. A. J. BERNET KEMPERS, op. cit., pl. 5.
6) Cf. p. ex. *Civil. de l'O.*, II, fig. 132.
7) G. RAO, op. cit., I, pp. 31 sqq.
8) A. TAGORE, *Some notes on Indian Artistic Anatomy*, p. 4. L'*angula*, ou largeur de doigt, est égal au quart de la largeur du poing.
9) Pl. I *b*.
10) VOGEL, pl. XXVI *a*, XXXV *a*, p. ex.
11) Pl. XVI. Pl. X *c*, personnage central (les assistants ont des nimbes *B* 1).
12) Pl. VIII *c*, XII *d*.
13) Pl. XII *d*.
14) Pl. XVI.

joué auprès du nimbe *A*3 soit par des têtes de *makara* divergents (1), soit par des fleurons (2), soit par des *kinnara* dont le corps se termine en feuillage (3); *makara*, fleurons, *kinnara* et fleurs reposent sur une barre transversale qui fait partie du dossier de trône, ou de la décoration du fond de la stèle.

Ce nimbe circulaire *A*3, entouré de flammes *(jvâlâ)* évoque le *prabhâ-mandala* hindou que décorent parfois les attributs ou les *avatar* du dieu; chez le Lokanâtha de l'Indian Museum (1), un Buddha faisant le geste de prise à témoin de la terre *(bhûmishparça-mudrâ)* se détache contre la partie droite du nimbe, tandis qu'à gauche apparaît de même un Buddha rassurant *(abhaya-mudrâ)*, dont le siège est constitué par le lotus que Lokanâtha porte dans sa main.

B. *Nimbe ovale.* — C'est le plus habituel, et il revêt des aspects sensiblement différents.

Au Mahârâsh*t*ra, il est toujours complètement uni; assez étroit à la hauteur des épaules, il va s'élargissant vers la partie supérieure, et il dépasse de beaucoup la hauteur de la tête *(B*1*)* (4). En Orissa, la forme est analogue, mais moins haute, et le nimbe est entouré d'un rang de perles (5). Cet aspect *B*1 existe dans l'art Pâla-Sena. Le nimbe peut alors être uni (6), ou revêtu d'une décoration variable : traits incisés et points gravés (7), rang de perles (8), double bordure en bourrelets unis (9), bordure de flammes (10), fond orné de rinceaux de lotus tandis que la bordure se compose d'un bourrelet orné de perles et de motifs géométriques, le tout entouré d'une rangée de flammes (11).

Nous appellerons *B*2 une variante de *B*1 qui nous paraît tardive: c'est le nimbe décoré ou bordé de pétales de lotus. On le trouve à Mahoba, chez Si*m*hanâda et chez Si*m*hâsana-Lokeçvara (12). Il semble n'exister ailleurs que dans certaines représentations de Khasarpa*n*a (13).

*B*3 est un nimbe dont la largeur est à peu près égale au sommet et à la base; il est assez haut, et semble localisé à Nâlandâ. Il peut être uni (14) ou entouré d'un rang de perles (15). Parfois, celui-ci est lui-même entouré d'un bordure de flammes, surmontéee d'un

1) Pl. VIII *c*.
2) Pl. XII *d*.
3) S. Kramrisch, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 37 (Shadakshari-Lokeçvara de Colgong, personnage principal).
4) Pl. III *a*, p. ex.
5) Pl. VI, p. ex.
6) Pl. X *c*. (assistants)
7) Banerji, pl. XI *b* (terre-cuite de Bodh-Gayâ).
8) Banerji, pl. VIII *b*, XVII *a*.
9) Banerji, pl. XXXIV *b*.
10) Banerji, pl. XXXIII *a*.
11) Pl. XIV *c*.
12) K. N. Dikshit, *Six Sculptures from Mahoba*, pl. I *a* et *b*.
13) Banerji, pl. V *b*, XVII *c*. Cf. aussi notre pl. XV, et *supra*, p. 276 : le nimbe peut avoir la forme du lotus épanoui.
14) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, pl. XXXII, fig. 81.
15) Pl. XI *a*.

fleuron terminal; le nimbe est alors soutenu de chaque côté par un volatile *(hamsa)* dont la tête se retourne et dont la queue se transforme en feuillage. Ces animaux font partie de la décoration du dossier de trône. En outre, le nimbe paraît fixé à la tête par une fleur de lotus entre deux feuilles divergentes (1).

Nous désignerons par *B4* un nimbe elliptique, présentant un aspect intermédiaire entre les modèles *A* et *B*. Plus volumineux que le nimbe ovale, il est presque aussi large à la base qu'au sommet, et dépasse peu la hauteur de la tête. Chez Avalokiteçvara, nous n'en connaissons que deux exemplaires, l'un à Nâlandâ (Mahâkaru*n*a), l'autre à Caurapura (Khasarpa*n*a debout). A Nâlandâ (2), il est décoré en très faible relief d'une torsade de perles, et de fleurs de lotus stylisées, et il est bordé de flammes; il est comparable à celui d'un Buddha de l'Indian Museum (3). La bordure de flammes est le seul élément décoratif du nimbe *B4* de Caurapura (4); on rencontre un nimbe du même modèle chez un Sûrya (5) dont le style est très proche de celui de notre Khasarpa*n*a debout.

2° *L'auréole (prabhâvali).*

Ainsi que nous l'avons dit plus haut (6), l'auréole d'Avalokiteçvara ne nous paraît pas antérieure au style Pâla. Si — pendant la première période — nous rencontrons des Avalokiteçvara qui ne sont ni nimbés, ni auréolés (7), la réunion des deux éléments n'existe, à cette date, que dans certaines représentations à caractère royal, par exemple chez Vâgîçvarî (8), qui est assise sur un lion.

A partir de la renaissance, les prérogatives royales s'étendant à un grand nombre de divinités, nous assistons à une expansion du cumul des deux motifs, chez le Buddha — paré (9) ou non (10), mais parfois assis sur le trône-à-lions (11) — chez Vish*n*u qui est *cakravartin* (12), chez Çiva qui est Maheçvara, le Grand Dominateur (13), et — parmi les Avalokiteçvara — chez Khasarpa*n*a (14), qui réside sur le Potala, montagne et capitale du monarque universel (15).

Qu'elle entoure les stèles ou les bronzes, l'auréole est presque tou-

1) Pl. XII *c*.
2) Pl. X *b*.
3) BANERJI, pl. XXV *b*.
4) Pl. XIV *d*.
5) BANERJI, pl. LIX *b*.
6) Cf. *supra*, pp. 275-276.
7) Pl. IX *c* et *d*.
8) BANERJI, pl. IV *a*.
9) BANERJI, pl. XVII *b*.
10) BANERJI, pl. XXVI *a* et *c*, XXX *a*.
11) BANERJI, pl. XXVII *a*.
12) BANERJI, pl. XLIV *a*, p. ex. Cf. *supra*, p. 100, n. 1.
13) BANERJI, pl. LII *b*, p. ex.
14) BANERJI, pl. V *b*, XVII *c*, XXXIII *a*. et nos pl. XIV *c*, XV.
15) Cf. *supra*, p. 51. J. PRZYLUSKI, *La ville du Cakravartin*.

jours représentée comme une bordure de flammes *(jvâlâ)* (1). Dans plusieurs cas, cette première bordure en contient une seconde, ornée de perles, de motifs géométriques (2), voire de *vajra* (3), et parfois figurée en torsade (4). Nous avons dit (5) que ce modèle d'auréole s'accompagnait, à plusieurs reprises, de la présence, parmi les attributs, d'un lotus « en boule, vu de face »; mais nous n'avons pu définir s'il s'agissait là d'une particularité locale.

Comme on le voit, les éléments de l'auréole sont analogues à ceux qui décorent les nimbes. Aussi bien la notion qui a présidé à l'élaboration des deux thèmes iconographiques est-elle la même, à savoir l'expression plastique du rayonnement divin émanant du personnage représenté. Dans le *Mahâprajñâpâramitâçâstra* (6), nous lisons, en effet : « Qu'est-ce que l'éclat ordinaire *(prakrti-prabhâ)* du Buddha ? — ... C'est un éclat large d'une brasse *(vyâmaprabhâ)* entourant de quatre côtés le corps du Buddha; le bodhisattva le possède déjà à sa naissance et c'est une des trente-deux marques *(lakshana)*, nommée Vyâmaprabhâlakshana ». Les bodhisattva des Terres (7) étant pourvus des mêmes marques que les Buddha, il est parfaitement logique de représenter Avalokiteçvara entouré d'une auréole.

En outre, l'auréole peut encore revêtir une autre signification, d'ordre rituel celle-là. Le fidèle qui, d'après les textes, évoque la divinité qu'il implore (8), doit se la représenter entourée de ses assistants, et dans un certain cadre. L'ensemble constitue un *mandala*. Or, le terme de *prabhâ-mandala*, par lequel M. Rao désigne une variante du nimbe (9), est appliqué par M. Coomaraswamy à l'auréole (10). Il nous semble donc que celle-ci soit destinée à encercler, en quelque sorte, les divinités, à les isoler du monde extérieur, ainsi qu'elles doivent apparaître au fidèle dans sa méditation (11).

1) Seules exceptions pour A° : Banerji, pl. XI *c*, et notre pl. XIV *d*.

2) Pl. IX *b*.

3) Banerji, pl. XXXIII *a*.

4) Banerji, pl. XIV *a*, p. ex.

5) Cf. *supra*, p. 268.

6) P. 454. En n. 1, M. Lamotte donne un grand nombre de références textuelles. Pour l'iconographie, il renvoie à A. G. B. G., II, pp. 366-370.

7) Cf. *supra*, p. 99.

8) Les *Sâdhana* sont des évocations de divinités. Cf. *supra*, p. 49.

9) Op. cit., I, p. 31 ssq.

10) *Pour comprendre l'art hindou*, p. 125.

11) N'oublions pas que, dans l'art roman occidental, un terme presque identique désigne l'auréole qui entoure les Christ « en Majesté ». La *mandorle*, comme le *mandala*, exprime un double symbolisme : le rayonnement de la divinité, et son essence surnaturelle, qui la met sur un plan supérieur à celui des personnages qui l'entourent. Cf. Henri Focillon, *Art d'Occident*, pl. XIX, ou Émile Male, *L'art religieux du XIIe siècle*, fig. 74, 77 ssq., 218 ssq. Outre les Christ et les Vierges « en Majesté », la mandorle entoure d'ailleurs le Christ dans les scènes où il doit être nettement séparé de ses assistants : Transfiguration, Ascension, Jugement dernier.

IX. Les Piédestaux, sièges, fonds-de-stèles et montures.

1° *Les piédestaux et sièges de lotus (padmapîtha* et *padmâsana).*

La grande majorité des piédestaux *(pîtha)* et des sièges *(âsana)* d'Avalokiteçvara est constituée par des représentations conventionnelles de fleurs de lotus.

Dans un remarquable article, publié par les *Memoirs of the Archaeological Survey of India,* sous le titre *On the Iconography of the Buddha's Nativity,* M. Foucher s'est longuement étendu sur la signification symbolique du lotus. En sanskrit, le lotus reçoit deux épithètes : *ab - ja,* né de l'eau, et *panka-ja,* né de la boue. Le lotus est considéré d'une part comme naissant spontanément sur l'eau, donc symbolisant une naissance miraculeuse; d'autre part, comme naissant des bas-fonds boueux sans que ce fait altère en rien sa pureté, donc symbolisant une naissance immaculée. Ces deux notions conviennent parfaitement au personnage d'Avalokiteçvara, d'abord en raison de ses analogies avec Brahmâ *Svayambhû,* « né de soi-même », qui est figuré siégeant sur un lotus (1); ensuite, à cause de la description que donne le *Lotus de la Bonne Loi* (2) : « Là où, dans la région occidentale, est ... Sukhâvatî (c'est) là (que) se tient ... Amitâbha... Il n'existe là aucune femme, il n'y a là aucune loi d'union sexuelle; les fils du Jina que voici sont des êtres nés miraculeusement, dans des péricarpes de lotus, où ils sont assis, immaculés ».

Mais à cette signification première s'en joint une autre, d'ordre cosmique. Le lotus, qui s'élève au milieu des eaux, figure par sa tige le grand axe du monde; il sert de siège au Buddha, représenté dans l'épisode du Grand Miracle de Çrâvastî (3), et émettant alors, dans toutes les directions de l'espace, d'autres Buddha, également assis sur des lotus, et constituant en quelque sorte, des projections de sa personne. Peu à peu, les artistes prirent l'habitude de donner des sièges et des piédestaux de lotus, non seulement aux Buddha, mais « aux innombrables créatures célestes qui, dispersées dans l'air, sont témoins de la victoire de leur Maître sur les sectes rivales » (4). D'après M. Foucher, ces images fournirent, d'une part, le prototype des *Paradis d'Amitâbha* où les âmes pures sont figurées, renaissant sur des lotus; d'autre part, celui des rangées de Buddha stéréotypés tels qu'on les rencontre à Aja*n*tâ (5) et où le lotus en arrive presque à faire partie intégrante du Buddha. Les sculpteurs d'Ellorâ étendent ce privilège aux bodhisattva (6).

1) A. FOUCHER, op. cit., p. 21, n. 1, écrit : « Telle est la raison pour laquelle Brahmâ est toujours représenté assis sur un lotus — de sorte que Varâha Mihira, dans la *Brhat Samhitâ* (LVIII, 44) compare ses images à celles du Buddha ».
2) Cf. *supra,* p. 35.
3) A. FOUCHER, *Le Grand Miracle de Çrâvasti,* J. A. 1909.
4) A. FOUCHER, *On the Iconography...,* pp. 21-22. Cf. également *Mppç,* pp. 465-468.
5) Cf. aussi les *mandala* conservés au Musée Guimet et provenant de Kakrak (Afghanistan)
6) Cf. aussi Aja*n*tâ IV et XXVI, Bâgh II, Aura*n*gâbâd II, VII, IX, Kanheri LXVI, Kârli, etc.

Plus tard encore, au Magadha et au Bengale, les divinités tantriques elles-mêmes usurpent à leur tour le siège ou le piédestal de lotus, tandis que les *sâdhana* ne peuvent évoquer les dieux que sur ce support. « Mais, conclut M. Foucher, dans cette diffusion grandissante du lotus, on continue à suivre comme un fil conducteur la persistance de sa signification symbolique. De même que le lotus a été employé tout d'abord comme l'emblème de la naissance du Buddha à Kapilavastu, puis pour exprimer sa ‚ transfiguration ' à Çrâvastî, ainsi est-il finalement attribué aux autres membres du panthéon bouddhique, comme un signe de leur origine surnaturelle et, par conséquent, de leur nature divine ».

D'autre part, M. Mus, étudiant lui aussi le symbolisme du lotus, fait une observation qui, nous semble-t-il, peut s'appliquer à Avalokiteçvara (1) : « Donner au dieu un pouvoir suprême, écrit-il, c'était figurativement le faire régner sur le grand lotus. Au centre de celui-ci se trouve la région secrète où, d'aplomb sous le sommet du monde, se manifeste le début de la création par l'émission des orients ». N'oublions pas, en effet, qu'à l'époque médiévale, Avalokiteçvara n'est plus seulement un grand bodhisattva, mais le macrocosme (2), le dieu suprême dont tous les autres sont issus; il est Lokeçvara, Lokanâtha et il évoque Brahmâ, sous sa forme de *Lokapitâmaha*, l'aïeul du monde (3). Le grand lotus sur lequel se tient Avalokiteçvara, en tant que Lokeçvara ou Lokanâtha (4), peut ne projeter que deux tiges et deux fleurs latérales, servant de support aux assistants; mais le lotus où siège Khasarpa*n*a, dont nous avons vu le caractère de royauté ou de divinité suprême (5), projette vers les quatre Orients, donc vers l'espace entier, des lotus où se tiennent quatre divinités qui sont elles-mêmes des hypostases de Khasarpa*n*a (6).

Au point de vue des représentations plastiques, nous constatons que la plupart des Avalokiteçvara debout sont figurés sur des piédestaux de lotus, sans tiges. Ces lotus peuvent avoir une ou deux rangées de pétales. Lorsqu'il n'y en a qu'une, les artistes du Mahârâsh*t*ra les ont représentés très stylisés, et tournés vers le bas (7), tandis que les artistes du Nord-Est les ont représentés sous une forme naturaliste, et tournés vers le haut (8).

Au Mahârâsh*t*ra, lorsque Avalokiteçvara debout a pour piédestal un lotus à tige, celle-ci s'orne simplement de petites feuilles latérales et il y a solution de continuité entre le lotus central et ceux des assistants (9). A Sârnâth, la tige du piédestal de lotus s'encadre

1) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIV, p. 207.
2) Cf. *supra*, pp. 40, 56, 107 ssq.
3) P. Mus, op. cit., pp. 204 ssq.
4) Ou Sha*d*akshari, mais celui-ci est Lokeçvara.
5) Cf. *supra*, pp. 194-197.
6) Cf. *supra*, pp. 51-52 et 195, n. 1.
7) Aja*n*tâ IV ou Bâgh II.
8) Pl. VIII *b*, XI *a*.
9) Kârlî. Cf. L. Bachhofer, *Early Indian Sculpt.*, II, pl. 67.

de rinceaux, qui permettent de prévoir le développement que prendra cette formule dans l'art postérieur (1).

Dans l'Orissa, en raison de l'état de dégradation des sculptures qui nous sont parvenues, nous ne pouvons juger comment se présentait le *padmapîtha ;* mais, dans certains cas, il devait comporter une sorte de souche poussant d'innombrables rejetons; c'est en effet de la même base que jaillissent les tiges de tous les lotus servant de sièges aux assistants, jusqu'à la partie supérieure de la stèle; il en est de même d'autres tiges annexes, les unes supportant le lotus que tient une des mains gauches d'Avalokiteçvara, et les autres ceux qui servent de supports à son *kamandalu* et à sa main droite inférieure en *vara-mudrâ* (geste de faveur) (2).

Dans les styles Pâla et Sena, nous rencontrons encore des images d'Avalokiteçvara debout, entouré d'assistants, où les lotus sont figurés côte-à-côte, sans tiges (3). Le lotus acaule ne se retrouve ailleurs qu'à titre de coussin, posé sur le trône des Si*m*hâsana-Lokeçvara et de Vajradharma, ou servant de support à la monture de Si*m*hanâda. Nous faisons exception pour le Si*m*hâsana du Ratnagiri (4), dont l'aspect serait celui d'un Lokanâtha, sans les têtes de lions ornant son trône, et pour les Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ (5), chez lesquels le lotus fait complètement défaut.

A partir de la renaissance, la plupart des *sièges* de lotus se présentent comme suit :

Une souche centrale, d'où jaillit comme un gros tronc la tige du lotus servant de trône à la divinité principale; deux tiges annexes, une de chaque côté, ont pour objet, l'une de supporter le coussin de lotus qui soutient le pied droit, l'autre de porter un élément qui peut n'être qu'un bouton de lotus (6), mais qui pourrait aussi — par comparaison avec le joyau des *Sept Trésors* qui se trouvent parfois sur le socle — représenter « le joyau sur le lotus » *(manipadma)* (7); d'autres tiges s'enroulent en rinceaux, portant des fleurs plus petites sur lesquelles sont figurés les assistants, Sûcîmukha, voire les orants (8); parfois, une rangée supplémentaire de rinceaux, à sept boucles, placée immédiatement au-dessous du siège, contient la représentation des *Sept Trésors*, un dans chaque boucle (9).

La seule image d'Avalokiteçvara debout où il soit figuré sur un lotus à tige, encadré d'autres lotus issant de la même souche

1) Pl. VIII *b*.
2) Ratnagiri, Arch. Ph. Gt. n° 16.612/22.
3) Pl. IX *b* et *d*. Banerji, pl. VIII *b*. R. Chanda, *Med. Ind. Sculpt. in the British Museum*, pl. XV.
4) *Expl. Orissa*, pl. IV, 4.
5) Pl. XIII. Banerji, pl. XXXIV *c*.
6) Banerji, pl. XXXIII a , XXXIV *d*.
7) Banerji, pl. V *b*, XVII *c*, et notre pl. XV.
8) Banerji, pl. V *b*., XVII *c*, et notre pl. XV.
9) *Expl. Orissa*, pl. VI, 6 et VIII, 2.

et supportant les assistants (1), est le Khasarpa*n*a debout de Caurapura (2), ce qui semble confirmer l'hypothèse que nous émettions plus haut (3), à savoir que : le lotus central, projetant aux quatre points cardinaux des lotus annexes supportant les hypostases d'Avalokiteçvara, symboliserait la toute-puissance de celui-ci.

Parmi les autres divinités figurées debout, nous ne connaissons, d'après Banerji, de représentations analogues que parmi celles de Vishnu (4).

Si nous en croyons O. C. Gangoly (5), cette manière de représenter les sièges et piédestaux de lotus, constituerait un des traits distinctifs de l'école Pâla, du Xe au XIIe siècles.

Il existe aussi quelques images d'Avalokiteçvara debout, représenté sans piédestal, par exemple le No B-82 du Musée de Lucknow, de style Kushâ*n*a (6), le Lokanâtha de Chaukha*nd*î, vraisemblablement post-Gupta (7), et le Lokeçvara-Vish*n*u provenant de l'Orissa (8).

Signalons enfin que le seul Avalokiteçvara que nous connaissions dans l'attitude à l'européenne, celui d'Ellorâ IV (9), pose ses deux pieds sur un tabouret de lotus sans tige.

2° *Les trônes et fonds-de-stèles à décoration animale.*

Le plus ancien trône à décoration animale sur lequel siège Avalokiteçvara nous paraît être celui de Vajradharma (10). Il est décoré de deux paons divergents, aux têtes retournées, encadrant une draperie tombante. Nous reviendrons ultérieurement sur celle-ci (11).

Parmi les anciens récits indiens qu'a recueillis la tradition bouddhique, il existe un *jâtaka* du paon (12). On nous y conte l'histoire d'un paon de couleur dorée, qui avait établi sa demeure sur un plateau de la Montagne d'Or de Da*nd*aka; il contemplait chaque matin et chaque soir le lever et le coucher du soleil, auquel il adressait une formule de conjuration, destinée à attirer sur lui-même la protection de l'astre, pendant le jour ou la nuit. Dans une vie antérieure, ce paon avait été un roi très puissant, dominateur du monde, qui avait coutume de s'élever dans les airs sur

1) Avalokiteçvara étant représenté debout, le tabouret du pied droit, devenu inutile, est remplacé par une fleur qui répète celle de gauche. Cf. notre pl. XIV *d*.

2) Le piédestal de lotus du Lokanâtha debout de notre pl. VIII *c* émet deux lotus annexes où sont assis des bodhisattva. Mais, d'une part, il n'y a pas de tige centrale; d'autre part, les deux bodhisattva ne correspondent pas aux assistants habituels.

3) Cf. *supra*, p. 281.

4) Pl. XVIII *d*, XLIII *d*, XLIV *a*.

5) *A stone image of Avalokiteçwara...* Rûpam, 30, pp. 37-38.

6) Pl. I *b*.

7) A. S. I. AR. 1904-1905, pl. XXIX *a*.

8) Arch. Ph. Gt. no 16.612/24.

9) Pl. IV *a*.

10) Pl. XVI.

11) Cf. *infra*, p. 285.

12) *Mora-jâtaka*, éd. COWELL,, II, pp. 23 ssq.

un char fait de pierres précieuses; à sa mort, le char fut enfoui sous le fond de l'étang-des-lotus royal.

Par tout ce qu'il renferme de symbolisme solaire et royal, ce conte nous explique, d'une part, pourquoi les souverains du Mysore bénéficient d'un parasol en plumes de paon (1) et, d'autre part, pour quelle raison les artistes birmans figurent le soleil par un paon (2).

Rappelons également que, dans la Perse ancienne, on représentait souvent des paons stylisés, ou des dragons à queues de paon (3). Plus tardivement, le trône de Nadir Shâ*h*, qui passait pour remonter à Tamerlan (XIV[e] siècle), était décoré de deux queues de paons ouvertes, composées de diamants, rubis et autres gemmes (4); et une miniature mogole nous montre Shâ*h* Jahan assis sur un trône dont le dais est surmonté de deux paons (5).

Dans l'Inde même, le paon sert de monture à Skanda, dieu de la guerre (6). Il constitue en outre le *vâhana* d'Amitâbha (7), qui paraît être d'origine iranienne, qui préside à l'Ouest, et pour l'évocation duquel on doit commencer par méditer sur le soleil couchant (8).

Tout ceci nous permet de comprendre les raisons pour lesquelles le paon est la monture de Vajradharma Lokeçvara (9), qui est pourvu de caractères cosmiques : il *est* le monde, sur lequel il règne, et sa coiffure aux cinq Buddha doit exprimer l'étendue de sa puissance sur les cinq points cardinaux.

Quant au fait de l'avoir représenté sur un « siège-du-paon » au lieu de l'avoir figuré assis sur le dos d'un paon, peut-être ne devons-nous pas nous en étonner; nous voyons le contraire se produire pour Si*m*hanâda, qui pourrait parfois être *simhâsanastha* (10), et qui, en fait, est toujours assis sur le dos du lion. D'autre part, du point de vue esthétique, il était sans aucun doute préférable de traduire plastiquement les mots du *sâdhana* (11) par un siège-du-paon *(mayûrâsana)* plutôt que par un paon-monture *(mayûra-vâhana)*.

Ainsi que nous l'avons constaté au cours de notre étude, il existe, à notre connaissance, au moins cinq représentations in-

1) *Arch. Survey of Mysore*, Ann. Rep. 1933, pp. 136, 141, 186.
2) A. S. I. AR. 1930-1934, p. 329.
3) F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, p. 49, pl. 84, 85, 102, 103, etc.
4) Rûpam, 1923-1924, pp. 141-143.
5) Rûpam, 1923-1924, pp. 141-143.
6) *Mythologie Asiatique*, p. 102.
7) BHATTACHARYYA, p. 3.
8) S. B. E., XLIX, II, pp. 169-170.
9) Rappelons que Lokanâtha est décrit comme portant l'image de Vajradharma dans sa coiffure (*supra*, p. 52). Celui-ci est donc synonyme d'Amitâbha. C'est peut-être pour cette raison que V°-L° a bénéficié de la monture du Jina. Mais V°-L° est une émanation des cinq Jina, et non du seul Amitâbha...
10) Cf. *supra*, pp. 50, 186 ssq.
11) *mayûropari madhyasthe nishannam candramandale*, « assis sur le disque de lune qui est lui-même placé sur un paon ». Nous avons vu (*supra*, p. 169 et n. 1) que la lune n'est jamais représentée.

diennes d'Avalokiteçvara siégeant sur un trône décoré de lions; en conséquence, nous avons proposé, pour ces images, la dénomination provisoire de Si*m*hâsana-Lokeçvara (1).

Le plus ancien *simhâsana* d'Avalokiteçvara n'est encore que l'habituel lotus à tige, qu'encadrent deux *protome* de lions divergents (2).

Nous rencontrons ensuite quatre images d'Avalokiteçvara, deux en pierre (3) et deux en bronze (4), où son trône est figuré comme un autel rectangulaire décoré de deux lions ailés divergents. Dans trois cas (5), ces lions encadrent une draperie tombante; dans le quatrième cas (6), ils encadrent une tête d'éléphant vue de face, et sont eux-mêmes encadrés de petits atlantes. En outre, les deux bronzes comportent une décoration latérale que nous examinerons plus loin.

Nous avons déjà dit (7) que ce siège nous paraissait exprimer un double symbole : d'une part, la puissance de la voix d'Avalokiteçvara, d'autre part, la royauté de celui-ci. En effet, ces images sont directement imitées de celles de Mahârâjalîla-Mañjuçrî (8) qui, en tant que tel, est un « grand roi », mais qui est aussi appelé *Mañjughosha*, « celui-dont-la-voix-est-aimable ». Cette forme de Mañjuçrî, représentée dans la même attitude que trois de nos Si*m*hâsana-Lokeçvara (9), coiffée, comme deux au moins d'entre eux (10), des cinq bandelettes *(pañcacîra)*, doit canoniquement être assise sur un trône-à-lions. Ces représentations d'Avalokiteçvara seraient donc des démarquages d'images de Mañjuçrî, et constitueraient une première interprétation de la notion qui aboutit aux images de Vâgîçvara et de Si*m*hanâda (11).

Le second caractère de Si*m*hâsana-Lokeçvara, à savoir la royauté suprême, nous paraît confirmé par la draperie tombante (12). En effet, lorsque nous rencontrons ce motif dans l'art Pâla-Sena, il est toujours encadré de lions divergents, sauf dans deux cas : celui de Vajradharma Lokeçvara, que nous avons examiné plus haut (13), et celui d'un Buddha, sur le socle duquel est représenté par deux fois le singe, symbolisant l'offrande du miel (14).

La signification de l'éléphant qui, à Mahoba, remplace la dra-

1) Cf. *supra*, pp. 183-185.
2) *Expl. Orissa*, pl. IV, 4.
3) Pl. XII *a* et *b*.
4) Pl. XII *c* et *d*.
5) Pl. XII *a*, *c*, *d*.
6) Pl. XII *b*.
7) Cf. *supra*, p. 185.
8) I. B. I., 2e ét., pp. 43-44.
9) Pl. XII *a*, *b*, *d*.
10) Pl. XII *a* et *d*.
11) Ceci sera développé plus longuement à propos de la monture. Cf. *infra*, pp. 289-291.
12) Au Japon, les tapis jetés sur les piédestaux des statues de divinités servent de trait d'union entre celles-ci et les hommes, afin de réduire la distance qui les sépare. Cf. J. Auboyer, *Les influences...*, p. 53.
13) Cf. *supra*, pp. 283-284.
14) Banerji, pl. XXVII *b*.

perie, n'a pas encore été précisée. G. Combaz rappelle cependant (1) que cet animal constitue la monture d'Indra, roi des dieux, et qu'il orne, depuis les temps anciens, la base des *stûpa* (2). Nous le trouvons également, remplissant un office analogue, à Ellorâ (3); tandis que, dès l'art post-Gupta, il est associé au lion dans la décoration des socles (4). Vers le VIII[e] ou le IX[e] siècle, lions et éléphants alternent sur le siège du Buddha (5). Rappelons à ce sujet qu'il est le *vâhana* d'Akshobhya, l' « Inébranlable» (6).

D'autre part, à Nâlandâ (7), l'éléphant fait partie du dossier de trône; il est alors surmonté d'un animal fantaisiste, sorte de lion pourvu de cornes d'ovicapridé, qui est représenté dressé, et qui se différencie très nettement de celui qui décore le trône lui-même. Sur la tête du lion cornu repose la barre transversale du dossier, qui est surmontée soit d'un fleuron (8), soit d'un volatile *(hamsa)* à la queue de feuillage (9); un Buddha en bronze, du même Musée de Nâlandâ, siège sur un trône presque identique, mais où fleurons et *hamsa* sont remplacés par des *makara* (10).

Dans un article de la Revue des Arts Asiatiques (11), M[lle] Auboyer a recherché l'origine de ce thème, et l'a étudié au Mahârâsh*t*ra, en connection avec les représentations de Buddha enseignants, en qui elle propose de reconnaître Maitreya. Ces Buddha qui sont figurés assis à l'européenne, faisant le geste de tourner la roue, siègent fréquemment sur des trônes décorés latéralement de trois animaux : éléphant, lion cornu, *makara*, ce dernier alternant avec l'oiseau, ou même crachant celui-ci. M[lle] Auboyer observe que, sur la plupart des exemples appartenant aux VI[e]-VII[e] siècles où elle a retrouvé le thème à trois éléments, le Buddha est assis à l'européenne, et esquisse la *dharmacakramudrâ* (12). Ce motif tripartite aurait donc vraisemblablement un caractère royal, destiné à renforcer encore celui que donnent déjà à Maitreya son attitude et son geste (13).

Nous nous expliquons mieux alors pourquoi les bronziers de Nâlandâ ont encadré de ces trois animaux d'une part le Buddha recevant l'Illumination (14), et se plaçant de la sorte au-dessus des hommes et des dieux; d'autre part Avalokiteçvara qui, en tant que Lokeçvara et Lokanâtha, est le Maître du Monde.

Il arrive cependant que le thème décoratif du trône ne comporte

1) *L'évolution du stûpa en Asie*, Mél. Chin. et Bouddhiques, 1935-1936, pp. 108 sqq.
2) J. Barthoux, *Hadda*, fig. 81, 106, 107. Éléphants, lions et atlantes soutiennent le *stûpa*.
3) W. Cohn, *Indische Plastik*, pl. 37.
4) Banerji, pl. VII *c*.
5) Banerji, pl. VIII *c*.
6) Bhattacharyya, p. 4.
7) Pl. XII *c* et *d*.
8) Pl. XII *d*.
9) Pl. XII *c*.
10) A. J. Bernet Kempers, op. cit., pl. 2.
11) *Un aspect du symbolisme...* R. A. A. XI (1937), 2, pp. 88-101.
12) Art. cit. p. 89. Cf. même auteur, *Le Trône dans l'Inde ancienne* (en préparation).
13) Cf. *supra*, p. 142, n. 10.
14) Cf. *supra*, n. 10.

qu'un ou deux animaux : un des Khasarpa*n*a de l'Indian Museum (1), par exemple, siège sur un trône dont la barre du dossier est surmontée de deux *hamsa* crachant des perles, résurgence d'un motif sassanide fort répandu en Asie Centrale (2); la barre transversale du dossier de trône du Khasarpa*n*a de Vikrampur (3) se termine en tête de *makara;* enfin, le Sha*d*aksharî-Lokeçvara reproduit par Mme Kramrisch (4) est assis sur un siège dont le dossier comporte une barre transversale terminée en têtes de *makara,* et surmontée de *kinnara* musiciens dont la queue se transforme en feuillage : ces derniers correspondraient à la même notion que les oiseaux.

Mais la décoration animale ne se rencontre pas seulement sur les dossiers des trônes. Par contamination, elle envahit les fonds-de-stèle, et cela, dès les VIIe-VIIIe siècles, en Orissa (5) et au Magadha (6). Dans ces cas, la stèle comporte une barre transversale, souvenir aberrant du dossier ; celle-ci peut être surmontée des têtes de *makara,* qui servent de soutien au nimbe (7) ; elle est plus fréquemment supportée par le lion cornu dressé (8).

Ce n'est que très rarement que nous rencontrons, chez Vish*nu* (9), chez Sûrya (10), et chez Avalokiteçvara (11), le motif tripartite complet : éléphant, lion cornu, *makara,* ornant le fond de la stèle, voire l'auréole. En outre, chez Sûrya et chez Khasarpa*n*a, les trois animaux sont chevauchés par des personnages fabuleux.

Cette décoration, inspirée des dossiers de trône du Mahârâsh*t*ra, en passant par ceux du Bihar et du Bengale, est à son tour le prototype des encadrements fantastiques que les Népalais donneront à leurs images de divinités (12).

Peut-être est-il permis de se demander si l'association du thème animal tripartite, au dieu-soleil Sûrya, à Vish*n*u qui jouit de prérogatives solaires, et à Avalokiteçvara dont un des caractères est la lumière, ne présupposerait pas un symbolisme lumineux ou solaire, en relation avec le symbolisme royal (13) ?

Ajoutons, pour terminer, quelques observations :

a) Au début du style Pâla, nous rencontrons à Sârnâth (14) un Lokanâtha dont le trône comporte des cloches suspendues à la

1) BANERJI, pl. XXXIII *a*.
2) J. HACKIN, cours E. L. 1936 et 1939, le signalait à Bâmiyân, gr. D, à Kizil (la plus grande Grotte), à Irdikut-çâhri, et à Avantiswami (Kâçmir). Cf. aussi R. PFISTER, *Gobelins Sassanides*, R. A. A., VI, p. 16, fig. 8.
3) Pl. XIV *c*.
4) *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 57.
5) Musée Guimet, « Avalokiteçvara sous forme de Buddha ».
6) BANERJI, pl. VIII. *c*
7) BANERJI, pl. IX *b*, et notre pl. VIII *c*.
8) BANERJI, pl. VIII *c*. XV *a*, XVI *a*, etc...
9) BANERJI, pl. I b, XVIII *b* et *d*. J. AUBOYER, art. cit. pl. XXIX *c*.
10) BANERJI, pl. LIX b.
11) Pl. XIV *d*.
12) Arch. Ph. Gt. nº 1912/3.
13) J. AUBOYER, art. cit. pp. 98-99. Mlle AUBOYER reprend d'ailleurs la question dans une thèse encore inédite sur *Le Trône... dans l'Inde ancienne.*
14) Pl. VIII *d*.

barre du dossier. C'est le seul que nous connaissions en ce genre, mais les cloches « en forme de bol renversé » sont « fréquemment employées à titre décoratif » (1).

b) D'autre part, il arrive, à partir de la renaissance, que trônes et fonds-de-stèles d'Avalokiteçvara (2) ou d'autres divinités (3) soient décorés, non plus d'animaux, mais d'une sorte de draperie flottante « qui conserve encore la silhouette d'un animal cabré, et qui est peut-être le souvenir d'une peau suspendue » (4).

c) Certains Avalokiteçvara (5) peuvent être représentés debout sur un lotus qui repose lui-même sur un socle décoré de lions ailés divergents encadrant une draperie tombante. Ce socle *(simhapîtha)* rappelle de fort près les trônes de nos Simhâsana-Lokeçvara.

d) L'ensemble des trônes pourrait encore être étudié en fonction de l'architecture et du mobilier contemporains, certains d'entre eux, par exemple, évoquant nettement l'architecture du bois (6).

e) Enfin, M. O.-C. Gangoly signale que la niche polylobée qui encadre certaines représentations évoluées d'Avalokiteçvara (7) serait due à l'influence de l'Orissa, où ce genre d'arcature semble traditionnel. Ceci nous paraît confirmé par les images du Khasarpana du Ratnagiri (8) et du Potalakaparvata-Lokeçvara trouvé à Chauduar (9).

3° *La monture (vâhana).*

Nous avons dit plus haut (10) que l'élément, visible entre les pieds de l'Avalokiteçvara de Lucknow, nous paraissait être le traitement aberrant du *protome* de lion qui figure entre les pieds des Buddha de Bala (11). Le lion des Buddha de Bala est parfois considéré comme l'attribut — on ne peut parler ici de monture — du Buddha, qui reçoit occasionnellement l'épithète de *Çâkyasimha*, le lion des Çâkya. V. Goloubew (12) et J. Przyluski (13), rencontrant ici M. Contenau (14), considèrent l'animal-attribut ou l'animal-monture du dieu comme l'aboutissement d'une conception selon laquelle le dieu était primitivement zoomorphe; plus tard, la divinité devint anthropomorphe, tout en conservant parfois cer-

1) Cf. MARCEL-DUBOIS, op. cit. p. 36.
2) Pl. X *b*. BANERJI, pl. XXXIV *b*.
3) Buddha (BANERJI, pl. XXIX *d*, XXX *a*), Târâ (BANERJI, pl. XXXIV *c*).
4) J. AUBOYER, *Un aspect du symbolisme...*, p. 97.
5) Kurkihar. A. S. I. AR. 1930-1934, pl. CXLVII a.
6) Pl. XIV *c*.
7) *A stone image of Avalokiteçwara*... Cp. la reprod. donnée par l'auteur, et notre pl. XIV *c*, avec les images indiquées ci-dessous.
8) *Expl. Orissa*, pl. VI, 6.
9) *Expl. Orissa*, pl. VIII, 2.
10) Cf. *supra*, p. 122.
11) VOGEL, pl. XXVIII.
12) Cours I. A. A. 1931.
13) *Notes sur l'âge du bronze en Indochine*, R. A. A. 1931, pp. 78-80.
14) *Manuel d'Archéologie Orientale*, I, pp. 280-285. *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 261. Cf. aussi *L'art de l'Asie Occidentale ancienne*.

tains traits originels : tête de lionne, de faucon ou de chacal, voire même simplement des oreilles de vache, en Égypte. En Asie Occidentale, comme plus tard dans l'Inde, la divinité se serait dédoublée en un personnage humain et un animal-attribut.

Du point de vue plastique, il y a diverses manières d'exprimer cette notion. En Sumer (1), le dieu est figuré *à côté* de l'animal — interprétation analogue à celle des Buddha de Bala —. En Assyrie (2), et chez les Hittites (3), le dieu est debout *sur le dos* de sa monture — ce qui évoque les Mañjuçrî-Vâgîçvara, et les Si*m*hanâda-Lokeçvara indiens, bien que ceux-ci soient figurés assis —. En Grèce enfin (4) et en Perse (5), la divinité est assise, *au-dessus d'un socle où les animaux se développent en frise*, ce que nous retrouvons à peu près chez certains Buddha, chez Mañjughosha, chez Vajradharma, et chez Si*m*hâsana-Lokeçvara.

Pour nos images, cependant, il nous semble que l'explication ci-dessus soit insuffisante. Comment se fait-il, en effet, que nous trouvions, dès l'origine des représentations indiennes du Buddha, des sculptures où il est figuré avec un lion-attribut, et qu'ensuite, nous ne rencontrions plus le lion que comme décor de trône dans ses images à tendance royale (6); alors que, d'autre part, nous voyons tout à coup surgir, dans les textes et dans les images, des Mañjuçrî et des Avalokiteçvara représentés sur des sièges-à-lions *(simhâsana)*, que les artistes ont fréquemment traduits par des *simha-vâhana*, lions-montures (7) ?

On sait que, depuis les temps reculés du Bouddhisme, la prédication du Maître a été comparée au rugissement du lion *(simhanâda)* (8); un ancien conte porte même le titre pâli de *Cakkavatti-sîhanâda-suttanta*, que Rhys Davids a traduit « the lion-roar on the turning of the wheel » (9), et que J. Przyluski a interprété par « la prédication de la Loi par le monarque universel » (10).

Si la prédication de la Loi est assimilée au rugissement du lion, c'est vraisemblablement parce que le Buddha est assimilé au monarque universel, dont il possède d'ailleurs les *lakshana* (11). M. Mus l'infère (12), traitant précisément des Buddha de Bala, et comparant la « promenade symbolique » sur le *cankrama* — promenade que ces Buddha sont censés évoquer — à la promenade surnaturelle qui a suivi la naissance de l'enfant Siddhârtha. M. Mus

1) *Man. Arch. Orient.*, fig. 137, 138, 139.
2) *Man. Arch. Orient.*, fig. 585, 663, 664, 697, 699, etc.
3) *Man. Arch. Orient.*, fig. 131, p. ex.
4) Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque*, I, pp. 448-449.
5) F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 33.
6) J. Auboyer, *Un aspect du symbolisme...*
7) Cf. *supra*, pp. 50, 186 ssq.
8) Voir p. ex. *Mppç*, pp. 17, 209, etc.
9) *Sacred Books of the Buddhist*, vol. IV, n° XXVI, pp. 53-76.
10) Cours H. E. 1937-1938.
11) Cf. *supra*, p. 100 n. 1.
12) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O. XXXIII, p. 837 et n. 1. Cf. aussi A. M. Hocart, *Kings and Councillors*, p. 90, et *The Throne in India*, *Ceylon Journal of Science*, Section G, i, part. 3 (13 janvier 1927), pp. 117-123.

écrit : « A ce moment, il est encore le Bodhisattva ... Les textes nous enseignent qu'il jette autour de lui , le regard du lion ' et qu'il fait retentir à travers l'étendue des mondes , la grande voix du lion '. C'est sans nul doute à ces miracles de la naissance que se rattachent le plus directement les particularités de notre statue ». Et M. Mus ajoute, en note : « ... Le lion ... est l'image emblématique de la suprématie royale, et il est étroitement lié, dans les traditions les plus diverses, à l'exercice d'un pouvoir d'essence divine sur les quatre régions de l'espace ».

Plus loin, l'auteur écrit que Çâkyamuni a pu « mimer plusieurs fois sa naissance » ou plutôt « celle de tout Buddha ... il prophétise l'avenir : Maitreya, le Buddha qui vient, se préfigure en lui. Mais justement, le Buddha-bodhisattva du frère Bala s'érige à côté de l'endroit où Çâkyamuni a reçu sa mission de Kâçyapa, et Maitreya la sienne de la bouche de Çâkyamuni ». Et, en note (1), M. Mus rapproche des Buddha de Bala le Buddha du Musée de Lucknow (2), entre les pieds duquel « est représenté un personnage royal en qui l'on s'accorde à reconnaître Maitreya ». M. Mus considère « ce groupe ... comme une nouvelle interprétation du , passage ' de Çâkyamuni à Maitreya ».

Si, après l'entrée du Buddha dans le *nirvâna*, Maitreya est d'abord le seul bodhisattva chargé d'enseigner la Bonne Parole, cette prérogative est ensuite dévolue à Mañjuçrî, à Avalokiteçvara, et aux bodhisattva mahâsattva en général (3).

Rappelons d'autre part qu'Avalokiteçvara émet de ses dents, donc de sa bouche, Sarasvatî, déesse de l'éloquence (4). Celle-ci habituellement figurée sur un lion, s'appelle également Vâgîçvarî, et passe pour être la *çakti* aussi bien de Brahmâ que de Mañjuçrî Vâgîçvara (5). Or, certaines images d'Avalokiteçvara, nous l'avons dit (6) démarquent celles de Mañjughosha et de Vâgîçvara. L'un de ces « succédanés de Mañjuçrî » (7) est appelé Si*m*hanâda, « le rugissement du lion », du nom même que les textes anciens (8) donnaient à la voix du Buddha.

Après bien des détours plus apparents que réels, ceci nous ramène à notre lion, monture ou ornement de trône. Chez Mañjuçrî, comme chez Avalokiteçvara, il évoque alors non plus seulement le caractère royal, mais aussi la puissance magique du son et de la parole,

1) Op. cit., p. 838, n. 2.
2) VOGEL, pl. XXIX.
3) *Mppç*, pp. 309-315. Cf. *supra*, pp. 98-100.
4) Cf. *supra*, p. 40.
5) Cf. *supra*, p. 109.
6) Cf. *supra*, pp. 183-191.
7) I. B. I., 2e ét., pp. 42-43.
8) *Mppç*, pp. 17, 209, etc. S. B. E. XLIX, II, pp. 11, VII et 23, IX.

plus encore peut-être que la prédication elle-même (1).

En ce qui concerne les sculptures, le lion-monture de Si*m*hanâda est toujours figuré de manière conventionnelle, généralement couché (2), levant vers le bodhisattva sa tête retournée, la gueule représentée ouverte afin de « matérialiser » le rugissement. Le lion porte un harnachement analogue à ceux des éléphants et des chevaux : on peut distinguer un collier à grelots, une sorte de tapis formant selle (chabraque) assujetti par une souventrière, et une avaloire qui est censée passer sous la queue, et qui est également garnie de grelots (3).

Mme Demoulin-Bernard nous a fait observer que, dans le cas du Si*m*hanâda conservé dans le monastère çivaïte de Bodh-Gayâ (3), la chabraque offre l'aspect d'une fleur de lotus très stylisée; ceci constituerait un essai d'interprétation plus littérale des *sâdhana* (4); mais, d'autre part, l'artiste a pris une initiative qui n'a rien de canonique : celle de faire reposer chaque patte de son lion, représenté debout, sur le dos d'un minuscule éléphant. Nous retrouvons ici les animaux qui alternaient sur les soubassements de temples, et sur les sièges. Mais ils sont agencés d'une manière extrêmement originale, dont nous ne connaissons aucun équivalent.

Les lions des Si*m*hanâda de Mahoba (5), de Hasanpur (6) et celui que reproduit Waddell (7), sont couchés sur des coussins de lotus. Seul le lion du Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ, conservé à l'Indian Museum (8), est figuré sans aucun support.

X. Les accessoires.

Nous rangerons sous cette rubrique divers éléments qui entourent les images d'Avalokiteçvara et que nous n'avons pu encore examiner jusqu'ici. Les principaux sont :

1° Les scènes latérales des *Miracles d'Avalokiteçvara.*
2° Les Buddha.
3° La grotte rocheuse.
4° Les génies volants.
5° Les *stûpa.*
6° Les Sept Trésors du *cakravartin.*
7° Le feu sacré.

1) N'oublions pas que d'après M. CONTENAU, *Man. Arch. Orient.* fig. 139, le dieu sumérien de l'orage, Adad, était représenté « tenant en laisse » son animal-attribut; or, certains savants ont suggéré que l'élément considéré comme une laisse était en réalité un lien symbolique entre l'animal et le foudre tenu par le dieu, afin d'exprimer plastiquement que le tonnerre est le rugissement de l'animal. Si la voix d'A° est comparable au « son du nuage », ou au « son du tambour » (cf. *supra*, p. 34), il semblerait qu'elle pût parfois être assimilée au tonnerre.
2) Seule exception, le Si*m*hanâda de Bodh-Gayâ (notre pl. XIII).
3) Pl. XIII. Sur les autres représentations, le harnachement semble moins complet.
4) Cf. *supra*, pp. 50-51.
5) K. N. DIKSHIT, *Six sculptures from Mahoba*, pl. I *a*.
6) I. B. I., 2e ét., fig. 2.
7) *The Indian Buddhist Cult...* pl. I.
8) BANERJI, pl. XXXIV *c*.

1° *Les scènes latérales des Miracles d'Avalokiteçvara.*

Ainsi que nous l'avons déjà dit (1), les *Miracles d'Avalokiteçvara* qui illustrent le XXIV[e] chapitre du *Lotus de la Bonne Loi*, n'ont été représentés dans l'Inde que pendant une période assez courte (VI[e]-VII[e] siècles environ), et cela, uniquement au Mahârâsh*t*ra, et peut-être à Bâdâmî.

Les scènes latérales, qui constituent l'illustration proprement dite des *Miracles*, peuvent être au nombre de huit (2) ou de dix (3). Les *Miracles* sont figurés soit en registres (4), soit en médaillons (5), soit sans aucune solution de continuité (6). Il existe des exemples de ces compositions à Kanheri XXI (7) et LXVI (8), à Aja*n*tâ IV (9), XVII (10) et XXVI (11) ,à Ellorâ III (12) et IV (13), à Aura*n*gâbâd VII (14) et vraisemblablement à Bâdâmî III (15).

Nous donnons ci-dessous, d'après divers auteurs, l'ordre dans lequel se présentent les *Miracles*. Les mentions « droite » et « gauche » sont indiquées par rapport au grand personnage qui occupe le centre du tableau (16).

1° *Kanheri LXVI* (8).

droite.	*gauche.*
la prison (ou les chaînes ?)	l'éléphant.
le *Garud*a.	le lion.
Sitalâ ou la maladie.	le serpent.
l'épée.	le feu.
(méconnaissable).	le naufrage.

Les auteurs font observer l'aspect très particulier du *feu*, la flamme étant pourvue d'un visage humain.

1) Cf. *supra*, pp. 136-141.
2) Aura*n*gâbâd VII, Aja*n*tâ IV et XVII, p. ex.
3) Kanheri LXVI, Aja*n*tâ XXVI, p. ex.
4) Aura*n*gâbâd VII, Aja*n*tâ IV, Kanheri LXVI, p. ex.
5) Aja*n*tâ XVII.
6) Aja*n*tâ XXVI.
7) *Cave-Temples*, p. 357.
8) *Cave-Temples*, p. 358 et pl. LV 1. COOMARASWAMY, fig. 164.
9) *Ajantâ*, p. 42.
10) *Ajantâ*, p. 62.
11) *Ajantâ*, p. 83.
12) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.
13) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.
14) *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 75-76.
15) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Badami*, pl. XIV *a*.
16) Cf. *supra*, pp. 136-141.

b) *Aurangâbâd VII* (1).

droite.	*gauche.*
le feu.	le lion.
l'épée.	le serpent.
les chaînes.	l'éléphant.
le naufrage.	la mort.

La mort est représentée par Kâlî, qui arrache un enfant des bras de sa mère.

c) *Ajantâ XVII* (2).

droite.	*gauche.*
le feu.	le serpent.
la mort.	le lion.
?	l'éléphant.
?	?

La mort est figurée par un monstre échevelé et squelettique, qui poursuit l'orant.

d) *Ellorâ III* (3).

droite.	*gauche.*
le feu.	? le lion.
l'épée.	le serpent.
(détruits, mais auraient représenté les chaînes et le naufrage ? ? ?).	l'éléphant.
	Kâlî ou la mort.

Pour notre part, nous pouvons compléter cette liste d'après les observations qu'il nous a été donné de faire sur les photographies des *Miracles* d'Ajantâ IV (4) et XXVI (5), ainsi que sur la planche XIV *a* de l'ouvrage de R.D. Banerji, *Bas-reliefs of Bâdâmî.*

1) *Bidar and Aurangâbâd*, pp. 75-76, pl. LIII, 1. Cf. notre pl. III *a*.
2) *Ajantâ*, p. 63. Cf. fig. I, p. 138.
3) Colonel WAUCHOPE, *Buddhist Cave-Temples in India*, p. 90.
4) Arch. Ph. Gt. n° 142.727/4 et 5.
5) Pl. III *b*.

e) *Ajantâ IV* (1).

droite.	*gauche.*
l'éléphant.	le feu.
le lion.	le serpent.
l'épée.	la mort ?
le naufrage.	les chaînes ?

Le naufrage s'explique aisément par la comparaison avec Kanheri LXVI, bien que, contrairement à ce qui semblait l'habitude (2), la proue du bateau soit ici dirigée vers l'extérieur de la composition. Nous ne sommes sûre de nos identifications ni pour *la mort*, ni pour *les chaînes*, qui sont fort indistinctes sur les photographies. Toutes les autres scènes peuvent être reconnues sans la moindre difficulté.

f) *Ajantâ XXVI* (3).

droite.	*gauche.*
?	l'épée.
la mort.	le feu.
le serpent.	la maladie.
l'éléphant.	le lion.
le naufrage.	les chaînes.

La scène supérieure droite est indiscernable sur les reproductions, en raison de l'ombre que fait l'encadrement de la composition. La plupart des scènes se laissent facilement identifier. Nous hésitions pour trois d'entre elles, mais nous croyons pouvoir proposer : 1° *la mort*, car on distingue nettement une femme serrant contre elle son enfant, tandis qu'à sa droite apparaît une sorte de monstre; 2° *la maladie*, car il est difficile d'interpréter autrement l'être difforme, au rachitisme caractérisé (4), qui est visible entre *le feu* et *le lion*; 3° *les chaînes*, car le personnage placé derrière l'orant tient dans ses mains un élément qui est vraisemblablement un lien.

1) Arch. Ph. Gt. n° 142.727/4 et 5.

2) Kanheri LXVI et Aura*n*gâbâd VII.

3) Pl. III *b*. Il existe, à Aja*n*tâ XXVI, deux représentations superposées des *Miracles d'A°*. Nous examinons ici celle qui se trouve à l'étage inférieur, la seconde, très endommagée, n'ayant été photographiée que sur des vues d'ensemble, et ne pouvant en conséquence, être déchiffrée. Cf. Arch. Ph. Gt. n° 142.681/2 et 3.

4) Il est regrettable que le cou du personnage ne soit pas plus visible sur la photographie car, d'après le Dr GRANET, l'ensemble du corps présenterait les symptômes du crétinisme goitreux. Il n'y aurait rien de commun avec la petite vérole, dont Sitalâ est la déesse.

g) *Bâdâmî III* (1).

droite.	gauche.
le lion.	?
le feu.	les armes.
le serpent.	le naufrage.
le Meru.	l'éléphant.

Le lion a formellement été identifié par Mme Demoulin-Bernard qui reconnaît en lui un type analogue à celui des *Miracles* d'Aja*n*tâ *IV* : une patte antérieure levée, l'animal s'est redressé, prêt à bondir, mais il recule, subjugué par le bodhisattva. *Le feu* est tout proche de ceux d'Aja*n*tâ IV et d'Aura*n*gâbâd VII. *Le serpent* s'identifie sans peine. La scène inférieure droite est difficile à interpréter à l'aide de la très mauvaise reproduction donnée par Banerji. Peut-être correspond-elle au passage suivant du XXIVe chapitre du *Lotus de la Bonne Loi :* « Si un individu à l'âme perverse faisait tomber quelqu'un du haut du Meru en vue de le faire périr, que (la victime) pense à Avalokiteçvara, et alors, changé en soleil, il se tiendra immobile dans l'espace » (2). Nous savons en effet que, d'une part, le Meru est parfois figuré comme un mât (3), et que, d'autre part, le soleil est censé se poser chaque jour à midi au sommet de la grande colonne qui s'élève au milieu du lac cosmique (4). Ce que Banerji a pris pour un « tuyau » (funnel) ne peut-il passer soit pour le Meru, du haut duquel la victime va être précipitée, soit plutôt pour la colonne, qui s'élève magiquement, et la « tient, immobile dans l'espace, changée en soleil »?

La scène supérieure gauche est illisible quoique, par son attitude, l'un des personnages évoque le *prisonnier* de Kanheri LXVI et d'Aura*n*gâbâd VII. Vient ensuite la représentation d'un archer, qui peut correspondre aux *armes de l'ennemi*, habituellement figurées par l'épée. *Le naufrage* est comparable à celui d'Aura*n*gâbâd VII Quant à *l'éléphant*, on le reconnaît sans aucune difficulté.

D'après la reproduction, et si nous en croyons Banerji, le protagoniste des scènes de gauche serait une femme. Nous n'osons pas nous prononcer sur ce point.

La présentation de ces diverses « litanies » est variable. A Kanheri LXVI, à Aura*n*gâbâd VII, et — d'après Burgess (5) — à Ellorâ IV, les scènes sont en registres, et le personnage d'Avalokiteçvara est répété sur chaque scène, en pose de vol, arrivant au secours des fidèles en péril. L'attitude que lui a prêtée le sculpteur d'Aura*n*gâbâd VII rappelle d'assez près celle de certains

1) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Bâdâmi*, pl. XIV *a*. Pour la discussion de la description donnée par l'auteur, cf. *supra*, pp. 139-141.
2) Cf. *supra*, p. 33.
3) Cf. représentations khmères du *Barattage de la Mer de Lait*.
4) *Trente-deux récits du Trône*, trad. L. FEER, 18e récit, pp. 127 ssq. F. EDGERTON, *Vikrama's adventures...*, p. 158, (18e recit). J. AUBOYER, *Le Trône et son symbolisme...*
5) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.

génies volants du temple de Durgâ à Aihole (1); en outre, il fait de la main droite le geste qui rassure, et de la gauche, il tient son lotus rose *(padma)*. D'après *Cave-Temples* (2), l'Avalokiteçvara des scènes latérales des *Miracles* de Kanheri LXVI fait également de la main droite l'*abhaya-mudrâ*, mais sa main gauche, levée dans trois cas, est baissée dans les sept autres : peut-être tient-elle alors le vase-à-eau *(kamandalu)?* Quant à la « demi-litanie » (3) d'Ellorâ IV, nous n'en possédons aucune reproduction.

A Ajantâ IV (4), les scènes, représentées en registres, sont encore très complètes, mais Avalokiteçvara n'y figure plus. A Ajantâ XXVI (5), la stylisation est avancée, puisque nous n'avons plus de scènes, mais seulement les orants accompagnés (ou plutôt suivis) d'un symbole du péril; ils sont disposés les uns au-dessus des autres, sans solution de continuité. Si nous en croyons Burgess (6), c'est ainsi que se présenteraient les *Miracles* d'Ellorâ III.

A Ajantâ XVII (7), les périls étaient inscrits dans des médaillons ovales : on ne voyait d'ailleurs, dans chacun de ceux-ci, qu'un orant poursuivi soit par Kâlî, soit par un lion, soit par un éléphant, etc.

Enfin, à Bâdâmî III (8), il semblerait que, du côté gauche, la composition fût présentée en registres, tandis qu'à droite, nous avons affaire à un enchevêtrement inextricable, qui complique singulièrement l'identification.

Les *Miracles* de Bâdâmî nous paraissent être le dernier exemplaire proprement indien de cette représentation, que nous ne rencontrons plus ensuite qu'en Chine (9).

2° *Les Buddha.*

Bien entendu, nous n'examinerons pas ici les Buddha figurés dans la coiffure d'Avalokiteçvara, mais ceux qui surmontent les *Miracles*, ou qui se trouvent à la partie supérieure d'un grand nombre de compositions.

Dans l'art du Mahârâshtra, il existe des images de Buddha enseignant *(dharmacakra-mudrâ)*, ou argumentant *(vitarka-mudrâ)*, figurés soit au-dessus des *Miracles* (10), soit au sommet d'ensembles dont la *divinité principale* est Avalokiteçvara (11).

M. Mus (12) a rencontré à Touen-houang des représentations

1) Arch. Ph. Gt. n° 14.431/7. J. AUBOYER, *Les influences...*, pl. 44, fig. *f*.
2) Pl. LV, 1. COOMARASWAMY, fig. 164.
3) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.
4) Arch. Ph. Gt. n° 142.727/4 et 5.
5) Pl. III *b*.
6) *Bidar and Aurangâbâd*, p. 76.
7) Fig. 1, p. 138. *Ajantâ*, p. 63.
8) R. D. BANERJI, *Bas-reliefs of Bâdâmî*, pl. XIV *a*.
9) J. HACKIN, *Catal.* pl. IX. Mission PELLIOT, *Les Grottes de Touen-houang*, II, pl. CXXVI et III, pl. CLXXXV, p. ex. Pour la Chine moderne, indications de M. DEMIÉVILLE.
10) Kanheri LXVI, Aurangâbâd VII, Ajantâ IV.
11) Kârli. L. BACHHOFER, op. cit., II, pl. 67.
12) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIII, pp. 911 ssq. *Le Buddha paré*, B. E. F. E. O., XXVIII, pp. 218-221.

diverses : parfois, au centre, figure un Buddha enseignant *(dharma-cakra-mudrâ)*, encadré de bodhisattva, tandis qu'autour d'eux se déroulent de petites scènes variées (1) ; parfois, au sommet de la composition, est représenté en outre un édifice en miniature, contenant deux Buddha tournés l'un vers l'autre, et faisant le geste d'argumentation (2) ; parfois enfin, seul un Buddha enseignant figure à la partie supérieure d'une composition qui présente des scènes diverses (3). M. Mus interprète ces ensembles comme l'assemblée du *Lotus de la Bonne Loi* qui, en effet, à partir du XIe chapitre du *sûtra*, est dominée par deux Buddha, Çâkyamuni et Prabhûtaratna ; ceux-ci se tiennent dans un *stûpa*, magiquement apparu (4). Ce seraient ces deux personnages qui figureraient au sommet de certaines compositions, dans un temple chinois en réduction, tandis que le Buddha central serait à nouveau Çâkyamuni ; celui-ci serait représenté enseignant la matière des chapitres qu'illustrent les scènes environnantes. C'est ainsi qu'il existe des images des *Miracles d'Avalokiteçvara* qui ne seraient, d'après M. Mus, que des représentations au second degré, des « matérialisations » de la parole du Buddha « qui reste le prédicateur, non le sujet, de l'enseignement » (5). Mais il existe à Touen-houang des images des *Miracles* où ne se trouve qu'un seul Buddha, enseignant (6) ; M. Mus explique cette variante par le fait que le XXIVe chapitre du *Lotus*, très populaire, était fréquemment édité à part, de sorte que l'on oubliait facilement la présence de Prabhûtaratna. D'autre part, Çâkyamuni « remonte » peu à peu, et « se rapetisse au haut du tableau » où croît graduellement le grand bodhisattva central, Mañjuçrî, Samantabhadra, Avalokiteçvara. « On prévoit aisément que la prédication finira par s'éliminer, et c'est bien ce qui est arrivé » (7).

Cette théorie intéressante et ingénieuse, proposée par M. Mus pour l'Asie Centrale et pour la Chine, peut, nous semble-t-il, s'appliquer assez exactement aux *Miracles* du Mahârâsh*t*ra. « Assez exactement », disons-nous, car les Buddha qui se trouvent au sommet des compositions de Kanheri LXVI, d'Aja*nt*â IV, et d'Aura*n*gâbâd VII, ne sont jamais dans un édifice ; en outre, ils ne font jamais tous les deux le geste d'argumentation *(vitarka-mudrâ)* ; si celui de gauche le fait (8), celui de droite enseigne ; il arrive même qu'ils enseignent tous les deux (9). De plus, à Kanheri LXVI comme à la grotte 140 de Touen-houang, il n'y a qu'un seul Buddha enseignant, encadré de bodhisattva. Enfin,

1) Mission Pelliot, op. cit., VI, pl. CCCXXIX.
2) Mission Pelliot, op. cit., VI, pl. CCCXXIX et II, pl. CXVIII.
3) Mission Pelliot, op. cit., V, pl. CCCXI.
4) Trad. Burnouf, pp. 145 sqq. S. B. E. XXI, pp. 227 sqq.
5) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIII, p. 913.
6) Mission Pelliot, op. cit., V, pl. CCCXI.
7) *Bârâbudur*, B. E. F. E. O., XXXIII, p. 915.
8) Aja*nt*â IV.
9) Aura*n*gâbâd VII. Cf. également Kârlî.

dans les représentations les plus tardives (1), il n'y a plus de Buddha du tout (2).

Pour ce qui est des Avalokiteçvara du Mahârâsh*t*ra figurés en tant que *divinités principales*, nous ne voyons aucune raison de ne pas rattacher à la théorie de M. Mus celui de Kârlî (3), que surmontent deux Buddha enseignant *(dharmacakra-mudrâ)*.

Mais cela n'explique pas la présence des Buddha qui accompagnent certains Avalokiteçvara de date sensiblement contemporaine. A Ellorâ IV, l'Avalokiteçvara assis à l'européenne (4) est entouré de deux assistantes et de deux Buddha, dont l'un, debout, fait le geste de faveur *(vara-mudrâ)*, et l'autre, assis, fait le geste qui rassure *(abhaya-mudrâ)*. A Aura*n*gâbâd II (5), de même qu'à Amarâvatî (6), Avalokiteçvara tient dans sa main droite un lotus sur lequel siège un Buddha méditant; celui-ci, dans le second cas, fait pendant à un autre Buddha dans la même attitude. En Orissa, certaines stèles comportent à leur sommet des rangées de sept (7) ou de neuf (8) Buddha, aux gestes variables, mais dont celui du centre est enseignant. Peut-être ressortissent-ils, en conséquence, à la thèse de M. Mus, mais pourquoi ces chiffres de *sept* ou de *neuf?* A prime abord, *sept* Buddha évoqueraient ceux du passé : Vipaçyin, Çikhin, Viçvabhû, Kanakamuni, Krakucchanda, Kâçyapa et Çâkyamuni, tels qu'ils apparaissent dans l'art gréco-bouddhique (9), à Mathurâ (10), voire même dans l'art Pâla-Sena (11), et auxquels s'adjoint habituellement un huitième personnage, Maitreya, le Buddha futur. A quoi correspond le chiffre *neuf?* Y aurait-il une relation quelconque avec le passage de *sept* à *neuf* des étages célestes, et de ceux de certains édifices royaux (12)? Mais, en général, la théorie des *sept* étages paraît la plus ancienne, et — sur nos images d'Avalokiteçvara — ce sont celles du style le plus récent qui présentent *sept* Buddha, la moins évoluée en comportant *neuf*.

D'autre part, dans l'art du Nord-Est, nous rencontrons, dès le début du VIIIe siècle (13), un Lokanâtha debout, contre le nimbe duquel se détachent trois Buddha : celui du centre est en méditation *(dhyâna-mudrâ)*, et il est encadré d'un Buddha faisant le geste de faveur *(vara-mudrâ)*, et d'un Buddha prenant la terre à témoin *(bhûmishparça-mudrâ)*. La tradition d'entourer la tête

1) Aja*nt*â XVII et XXVI, Bâdâmî III.
2) Touen-houang, gr. 71 (op. cit. II, pl. CXXVI). En fait, on a à T. h. soit des représentations de *Miracles* avec un ou deux B° et sans A° central, soit sans aucun B° et avec A°.
3) L. BACHHOFER, op. cit. II, pl. 67.
4) Pl. IV *a*.
5) *Bidar and Aurangâbâd*, pl. XLII, 3.
6) Arch. Ph. Gt. n° 14.152/1.
7) Pl. VI.
8) Arch. Ph. Gt. n° 16.612/23 (Udayagiri).
9) A. G. B. G., II, fig. 457.
10) VOGEL, pl. XXXVI *c*.
11) BANERJI, pl. XIV *e*, p. ex.
12) P. MUS, *Bârâbudur*, B. E. F. E. O. XXXIII, pp. 723 sqq.
13) S. KRAMRISCH, *Indian Sculpture*, pl. XXXII, fig. 81.

d'Avalokiteçvara de Buddha divers se poursuit tout au long du style Pâla, voire sous les Sena. Nous rappelons entre autres : le Lokanâtha assis au Musée de Sârnâth (1), accompagné à droite de sa tête, d'un Buddha au geste de faveur *(vara-mudrâ)*; le Lokanâtha debout de l'Indian Museum (2), dont la tête est surmontée d'un Buddha prenant la terre à témoin *(bhûmishparça-mudrâ)*; un autre Lokanâtha debout, du même Musée (3), dont la tête est encadrée à droite d'un Buddha méditant *(dhyâna-mudrâ)*, à gauche d'un Buddha rassurant *(abhaya-mudrâ)*, ce dernier ayant pour siège le lotus que porte la main gauche du bodhisattva; l'Avalokiteçvara debout, à six bras, et sans numéro, du même Musée (4), qui est accompagné de deux Buddha, celui de droite en *bhûmishparça*, celui de gauche en *vara-mudrâ*; le Lokanâtha debout du British Museum (5), à la droite de la tête duquel se trouve un Buddha rassurant; l'Avalokiteçvara debout, à douze bras, de l'Indian Museum (6), qu'encadrent à droite un Buddha rassurant, à gauche un Buddha prenant la terre à témoin; l'Avalokiteçvara debout, à seize bras, de l'Indian Museum (7), que surmontent à droite un Buddha méditant, à gauche un Buddha rassurant, etc.

Nous pensions tout d'abord qu'il s'agissait d'une ébauche de la représentation des cinq Jina, mais nous constatons que les deux formules iconographiques coexistent, à partir de la renaissance. La présence d'un nombre de Buddha inférieur à cinq, dont nous ne nous expliquons pas l'exacte signification, se rencontre également chez Mañjukumâra (8), Vajrapâ*n*i (9), Mârîcî (10) et Ush*n*îshavijayâ (11), par exemple.

Après la renaissance, les cinq Jina sont représentés au sommet des stèles où figurent des Avalokiteçvara royaux : Çrî-Potalake-Lokanâtha (12), Potalakaparvata-Lokeçvara (13), Khasarpa*n*a (14), Si*m*hanâda (15), Sha*d*aksharî-Lokeçvara (16). Que les Jina, irradiés par Avalokiteçvara *(sphuratpañcatathâgata)* (17) expriment la toute-puissance de celui-ci, notion appliquée également à Vâgîç-

1) Pl. VIII *d*.
2) BANERJI, pl. VIII *b*.
3) Pl. VIII *c*.
4) Pl. IX *c*.
5) R. CHANDA, op. cit., pl. XV.
6) L. A. WADDELL, art. cit., pl. II *c*.
7) BANERJI, pl. XXXIV *a*.
8) BANERJI, pl. XV *c*.
9) BANERJI, pl. XXXVII *a*.
10) BANERJI, pl. XLII *a*.
11) BANERJI, pl. XLII *d*.
12) Pl. XIV *b*.
13) *Expl. Orissa*, pl. VIII, 2.
14) Pl. XIV *c* et *d*, XV. BANERJI, pl. XXXIII *a*.
15) I. B. I., 2e ét. fig. 2. L. A. WADDELL, art. cit., pl. I.
16) S. KRAMRISCH, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 37.
17) Cf. *supra*, p. 50.

vara (1) et à Khadiravanî Târâ (2), ceci ne semble faire aucun doute, et n'est pas pour nous étonner. Nous nous expliquons moins, cependant, leur présence autour de Parnaçavarî (3), qu'aucun *sâdhana* ne paraît rattacher particulièrement aux cinq Jina (4).

3° *La grotte rocheuse.*

Plusieurs représentations d'Avalokiteçvara nous sont apparues encadrées d'un paysage rocheux et parfois boisé, où voisinent des r*shi* et des animaux divers. Nous avons dénombré au moins six de ces images :

a) Mahâkaru*n*a de l'Udayagiri (5).

b) Avalokiteçvara provenant du Naltigiri et dont trois fragments sont conservés au Musée Guimet (6) ; d'après ce qu'il en reste, ce personnage devait se présenter de façon presque identique au précédent.

c) Avalokiteçvara provenant du Chauduar, conservé maintenant à l'Indian Museum, et représentant vraisemblablement Potalakaparvata-Lokeçvara (7).

d) Çrî-Potalake-Lokanâtha, conservé à l'Indian Museum sous le n° 5859, et provenant de Kurkihar (8).

e) Khasarpa*n*a provenant du Ratnagiri, conservé vers 1930 à Kendrapara, et acquis depuis par l'Indian Museum (9).

f) Khasarpa*n*a de Vikrampur (10).

Ainsi qu'on s'en rend compte, toutes ces pièces peuvent suggérer la représentation de la montagne Potala, soit en raison des analogies qu'elles offrent avec les miniatures des Mss. Add. 1643 (11) et A 15 (12), examinées par M. Foucher, soit parce que les *sâdhana* décrivent formellement Khasarpa*n*a comme ayant sa résidence sur le Potala (13), soit par comparaison avec les descriptions du Potala données par certains textes.

Nous lisons, par exemple, dans les Mémoires du pèlerin chinois Hiuan-tsang (14) : « Les sentiers de la *montagne* sont fort dangereux ;

1) Banerji, pl. XXXV *b*.

2) Banerji, pl. XVII *d*. Khadiravan*î* Târâ, qui fait souvent le geste royal de mise en marche de la roue, est censée résider sur le Potala, montagne royale. I. B. I., 1e ét., p. 138.

3) Banerji, pl. XXXIX *b*.

4) Bhattacharyya, pp. 83-84 et 109-110. P° serait une « émanation » d'Akshobhya ou d'Amoghasiddhi. Le *sâdhana* où elle figure comme « émanation » d'Akshobhya l'appelle *sûryaprabhâma*ndal*inî*, celle dont l'auréole est le soleil (ou a l'éclat du soleil), ce qui expliquerait peut-être la présence des Jina des cinq points cardinaux, soit du monde entier éclairé par l'astre : mais ils apparaissent précisément sur une sculpture (cf. n. 3) où la présence d'Amoghasiddhi dans la coiffure de P° tendrait à faire de celle-ci une « émanation » du B° du Nord, et l'épithète *sûrya°* n'est pas mentionnée dans le *sâdhana* correspondant.

5) Pl. VI.

6) Pl. VII.

7) *Expl. Orissa*, pl. VIII, 2.

8) Pl. XIV *b*.

9) *Expl. Orissa*, pl. VI, 6.

10) Pl. XIV *c*.

11) I. B. I., 1e ét., p. 203 (min. I-73).

12) I. B. I., 1e ét., p. 212 (min. II-25).

13) Cf. *supra*, p. 51.

14) *Mém. Contr. Occid.* II, p. 123.

les cavernes et les vallées sont pleines de *précipices. Sur le sommet, il y a un lac dont l'eau est pure comme un miroir.* Il en sort un grand fleuve qui, après avoir fait vingt fois le tour de la montagne, va se jeter *dans la mer du midi. A côté du lac, il y a un palais des Deva, taillé dans le roc.* Kouan-tseu-t'sai-p'ou-sa, en allant et venant, le fréquente et y fixe souvent sa demeure. Ceux qui veulent voir ce bodhisattva ne prennent aucun soin de leur vie; *ils traversent l'eau, gravissent la montagne,* et oublient les difficultés et les périls» (1).

En outre, à une date beaucoup plus tardive, Târanâtha (2) nous conte le voyage effectué au Potala par l'*upâsaka* Çantivarman. Celui-ci, au secours duquel viennent des incarnations de Târâ, Bh*r*ku*t*î, Hayagrîva, Ekâja*t*î et Amoghapâça (3), franchit de nombreux obstacles : *fleuve, lac,* incendie, *précipice,* et il triomphe de l'opposition apportée par des singes géants. Il parvient au pied de la *montagne* sacrée, et la gravit au moyen d'une échelle de corde, à travers un brouillard épais. Au tiers de son ascension, il rencontre une image de Târâ; à mi-chemin, une image de Bh*r*ku*t*î, etc. Arrivé au sommet, il se trouve dans un immense *palais,* complètement vide, quoique des fleurs soient répandues çà et là dans les salles. Çantivarman prie pendant un mois, puis il franchit mille portiques, à l'entrée de chacun desquels il acquiert un *samâdhi;* il est enfin admis en présence des cinq divinités (3).

On nous fera sans doute observer que nos Avalokiteçvara sont figurés dans des sortes de niches ou de grottes, et non dans des palais. Ces arcatures peuvent fort bien constituer des coupes de temples (4), et c'est évidemment ainsi que les considère M. Foucher (5), lorsqu'il décrit le paysage des miniatures par : « Temple souterrain dans la montagne». D'après Hiuan-tsang, d'ailleurs, le « palais» est « taillé dans le roc», ce qui peut s'entendre d'une suite de grottes comme il s'en trouve si fréquemment dans l'Inde, en Asie Centrale et en Chine.

Mais, si les grottes représentées en sculpture correspondent aux textes que nous venons de citer, si les *rshi* peuvent passer pour les fidèles décrits par Hiuan-tsang ou pour des émules de Çantivarman, ni Hiuan-tsang, ni Târanâtha ne mentionnent la présence de végétaux et d'animaux sur les flancs de la montagne. Comment expliquer alors ces arbres et ces oiseaux qui donnent à nos paysages rocheux je ne sais quel aspect paradisiaque? Cet aspect est d'ailleurs confirmé par les miniatures, puisque M. Foucher ajoute à sa description la mention de « bois» (6).

1) C'est nous qui soulignons.
2) Trad. SCHIEFNER, pp. 141-145.
3) Amoghapâça est évidemment un substitut d'A°, puisque Târanâtha nous parle ensuite des *cinq* divinités.
4) A. G. B. G. I, p. 129.
5) I. B. I., 1e ét., pp. 203 (min. I-73) et 212 (min. II-25).
6) Cf. *supra,* n. 5.

Dans un article sur *La Ville du Cakravartin* (1), J. Przyluski a démontré que la résidence des dieux, qui sert de modèle à celle des monarques universels, offre une sorte de compromis entre une ville et « un parc, un jardin clos, un paradis au sens étymologique du mot » (2). D'après A. Jeremias (3), le séjour des dieux babyloniens pouvait être tantôt sur une île de la mer, tantôt sur une montagne. Or, si nous en croyons Ptolémée (4), Patala se trouvait à l'embouchure de l'Indus (5); d'autre part, dans l'Inde et au Tibet, Potala, résidence d'Avalokiteçvara, se situe au sommet d'une montagne (6).

Si donc le Potala indien est l'équivalent du paradis sémitique, nous ne devons plus nous étonner de voir les pentes de la montagne plantées d'arbres et peuplées d'animaux. Une tradition veut, d'ailleurs, que la Târâ du bois de *khadira* (Khadiravaṇî Târâ) réside sur le Potala (7); c'est dire que le Potala est une montagne boisée; de plus, la Khadiravaṇî Târâ, qui est habituellement surmontée des cinq Jina (8), et dont les mains ont souvent le geste royal de mise en marche de la roue (9), offre des analogies iconographiques frappantes avec Çrî-Potalake-Lokanâtha, voire avec Khasarpaṇa.

En outre, la description donnée par Hiuan-tsang des vicissitudes endurées par ceux qui tentent l'ascension du Potala n'est pas sans évoquer les exploits accomplis par l'homme qui cherche à s'emparer du lieu saint; il se rendra, de la sorte, possesseur d'une force sacrée telle qu'il deviendra soit sujet du *brahmaloka* — le plus élevé des cieux —, soit monarque universel — supérieur à tous les hommes —, soit Buddha — supérieur aux dieux mêmes.

Dans son cours à l'École Pratique des Hautes Études (10), J. Przyluski avait rapproché diverses légendes :

a) *Kaushîtakî-upanishad* (11). — Le fidèle qui veut parvenir au monde de Brahmâ doit *traverser la rivière* Vijarâ, *atteindre l'arbre* Ilya, *parvenir à la cité* Sâlajya, *pénétrer dans le palais* Aparâjita, où — dans la salle du conseil Vibhu — *se trouvent le trône* Vicakshaṇâ *et la couche* Amitaujas.

b) *Mahâvastu* (12). — Pour recevoir l'Illumination et devenir le Buddha, Çâkyamuni doit *prendre un bain dans la rivière* Nairañjanâ, et *atteindre l'arbre* de Bodhi, *au pied duquel se trouve un trône*.

1) Rocznik Orjentalistyczny, t. v. (1927), pp. 165-185.
2) Cp. *Genèse*, II, 8 et 19. p. ex.
3) *Hölle und Paradies bei den Babyloniern*, p. 35.
4) VII, 1, 59.
5) Cf. à ce sujet, dans *Mythologie Asiatique*, p. 330 et n. 1, la légende recueillie par H. MASPERO sur la Kouan-yin de l'île de Pou-t'o (abréviation de Potalaka), dans la mer du Sud.
6) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin*, p. 183 (19).
7) I. B. I., 1e ét., p. 138.
8) BANERJI, pl. V *c*, XVII *d*.
9) BANERJI, pl. XVII *d*.
10) Mars-avril 1938.
11) S. B. E., I, pp. 276 sqq.
12) Ed. SENART, vol. II.

c) *Brhatkathâ* (1). — Pour devenir *cakravartin*, l'empereur des Vidyâdhara, Naravâhanadatta, doit se diriger vers le Nord ; ayant atteint l'Himâlaya — donc la *montagne* — *il se baigne dans un lac céleste, s'approche de l'arbre* divin, et *s'empare des trésors contenus dans une grotte.*

d) *Divyâvadâna* (2). — *Les dieux ont construit* à Jyotishka *une demeure* qui est un lieu saint et dont la possession le rend supérieur aux hommes. *Dans le palais, avant la salle du trône, se trouve l'équivalent d'un étang*, mais celui-ci est en *mani*, cristal ou gemme, transparent.

J. Przyluski déduisait de ces divers textes que le lieu saint devait être composé de plusieurs éléments : paysage de montagne, comportant de l'eau, un ou plusieurs arbres sacrés (3), et, dans certains cas, un tertre ou une caverne qui pouvait être un palais construit par les dieux.

D'après le récit de Hiuan-tsang (4), il semble que tous ces éléments soient réunis sur le Potala : paysage de montagne, boisé ; on y trouve, au sommet, « un lac dont l'eau est pure comme un miroir », ce qui évoque le *mani* de la légende de Jyotishka (5), de même que la demeure de celui-ci est évoquée par : « A côté du lac, il y a un palais des Deva, taillé dans le roc ». Avalokiteçvara, possesseur d'un lieu saint, est donc bien l'équivalent d'un *cakravartin*, ce que confirment par ailleurs d'autres détails de son iconographie. Les fidèles qui entreprennent l'ascension du Potala, « traversant l'eau, gravissant la montagne », doivent non seulement aspirer à faire leur salut, mais encore à se rendre à leur tour maîtres de la force sacrée. C'est également ce qui ressort de la légende de Çantivarman, rapportée par Târânâtha, bien que la forme en soit plus évoluée.

Naturellement, il n'a pas été possible de représenter le lac et les rivières sur les images des Avalokiteçvara du Potala, mais la grotte rocheuse, entourée d'arbres et d'animaux, suggère assez exactement les descriptions que nous donnent les textes.

4° *Les génies volants.*

Ceux-ci portent habituellement une guirlande dont ils tiennent une extrémité dans chaque main. Ils sont figurés au nombre de deux, et se placent à la partie supérieure de la composition, qu'il s'agisse des *Miracles d'Avalokiteçvara* (6), ou de stèles des arts Pâla et Sena (7). Ils sont convergents. Ils ne constituent pas alors

1) F. LACOTE, *Essai sur Gunâdhya et la Brhatkathâ*, pp. 103-105.
2) Cité par J. PRZYLUSKI, cours H. E. 1938.
3) J. PRZYLUSKI, *La Ville du Cakravartin*, p. 182.
4) HIUAN-TSANG ne mentionne pas de forêt, mais les miniatures des Mss Add. 1643 et A 15, aux inscriptions explicites : « Çri-*Potalake*-Lokanâtha » et « *Potalakaparvata*-Lokeçvara », placent le personnage dans une grotte, située dans un bois. (I. B. I., 1e ét., pp. 203 et 212).
5) Dans son cours Coll. de F., 1938-1939, J. PRZYLUSKI a étufié le personnage de Jyotishka en tant que *cakravartin*.
6) Pl. III *a*.
7) Pl. IX *a* et *b*, XIV *d*. BANERJI, pl. XXXIII *a*, XXXIV *d*.

une particularité de l'iconographie d'Avalokiteçvara, car on les trouve au-dessus de la plupart des divinités bouddhiques et hindoues (1).

Nous avons cependant rencontré deux stèles où la représentation des génies volants est sensiblement différente. Il y a d'abord le grand Mahâkaru*n*a de l'Indian Museum (2), au-dessus de la tête duquel les génies volants tiennent une couronne, fait sans équivalent dans l'iconographie du bodhisattva. L'autre stèle est le Si*m*hanâda de l'enceinte çivaïte de Bodh-Gayâ (3) : il est entouré de cinq génies volants, l'un se trouvant au sommet de la stèle, les autres divergeant deux à deux; ils semblent avoir les mains vides. Nous nous sommes demandé (4) s'il ne s'agissait pas là de l'interprétation plastique d'un texte défectueux : *amsalulitapañcavîra*, « les cinq héros voltigent sur ses épaules », au lieu de *°cîra*, « les cinq bandelettes », hypothèse que confirmerait peut-être la présence de cinq génies volants, au-dessus du Si*m*hanâda de Sultangañj, conservé au Musée de Birmingham.

M. Combaz (5) a fait, au sujet des génies volants, des comparaisons fort intéressantes. Ceux qui portent des guirlandes peuvent se rattacher aux traditions anciennes de l'école de Sâñcî (6); mais M. Combaz les rapproche, assez arbitrairement semble-t-il, des enfants (7) et des *yaksha* (8), porteurs de lourdes guirlandes qui décorent, non plus la partie supérieure, mais le soubassement (7) ou la balustrade (8) de certains monuments. Les génies volants porteurs-de-guirlandes existent dans l'art sassanide (9), indépendamment des *putti* auxquels M. Combaz les compare, et des Victoires stéphanophores (10). M. Combaz évoque ces dernières au sujet des stéphanophores indiens, mais, au Tak-î-Bustân, *chacune* des Victoires figurées dans les écoinçons porte une couronne. Le motif plus harmonieux et plus équilibré de la couronne tenue par deux personnages existe dans l'art gréco-bouddhique (11). Il se rencontre simultanément, au VI[e] siècle, dans les arts copte (12) et syro-alexandrin (13), d'une part et, d'autre part, dans l'Inde, en Asie Centrale et jusqu'en Chine.

Dans l'Inde, nous retrouvons ce thème à Kârlî (14) et à Kû*d*a (15), où le Buddha est le personnage couronné; à Déogar*h*, où l'objet

1) BANERJI, pl. XIII *b*, XVIII *b* et *d*, p. ex.
2) Pl. X *a*.
3) Pl. XIII.
4) Cf. *supra*, p. 191 n. 7.
5) *L'Inde et l'Orient classique*, pp. 172-173, pl. 115 à 118.
6) L. BACHHOFER, op. cit., I, pl. 59 à droite.
7) A. G. B. G., I, fig. 116, 117, 118. VOGEL, pl. LX.
8) L. BACHHOFER, op. cit., II, pl. 112 (Amarâvatî).
9) F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 110.
10) F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 91.
11) A. G. B. G., II, fig. 459. J. HACKIN, *L'Œuvre de la D. A. F. A.*, pl. 27.
12) G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, pl. XLIII a.
13) Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, fig. 145, 151, p. ex.
14) L. BACHHOFER, op. cit., II, pl. 68.
15) Arch. Ph. Gt. n° 11.691/2.

du couronnement est Vish*n*u sur Garu*d*a (1); notre Mahâkaru*n*a en constitue un exemplaire attardé (2).

En Asie Centrale, le motif du « couronnement » existe à Kizil (grotte dite des *Preta)* (3) au-dessus de la niche du Buddha. Il semble aboutir en Chine, mais la couronne s'est alors muée en édifice sacré (4), transformation aisément explicable si l'on se souvient à quel point architecture et orfèvrerie sont tributaires l'une de l'autre (5).

5° *Les stûpa.*

Nous ne rencontrons d'images d'Avalokiteçvara accompagné d'une ou deux réductions d'édifices sacrés que dans l'art Pâla-Sena. Il semble d'ailleurs qu'il s'agisse uniquement de formes royales : Si*m*hâsana-Lokeçvara (6), Çrî-Potalake-Lokanâtha (7), Khasarpa*n*a (8), Si*m*hanâda (9) et Vajradharma (10).

D'après M. Combaz (11), le *stûpa* indien aurait, depuis ses origines, conservé l'aspect d'une calotte hémisphérique, surmontée d'un élément carré, la *harmikâ ;* au centre du dôme et de la *harmikâ* s'élève un mât, le *yûpa*, qui sert de support aux divers parasols honorifiques et votifs *(chattrâvali)* qui se superposent en nombre variable. Vers le XI[e] siècle, le mât chargé de parasols prend l'aspect d'un cône décoré de cannelures, les parasols s'étant rapprochés et comme soudés entre eux. Telle est, en effet, l'apparence que présentent les *stûpa* votifs accompagnant Avalokiteçvara, mais en outre, leur base est fréquemment ornée de pétales de lotus (12).

Le symbolisme du *stûpa* a été étudié simultanément par MM. Combaz (11) et Mus (13), puis par J. Przyluski (14). Nous ne pouvons entrer ici dans les détails de ces divers travaux, car cela nous mènerait beaucoup trop loin, et hors de notre sujet. Rappelons seulement que — en tant que représentation cosmologique, ou matérialisation du Corps de la Loi *(dharmakâya)* — le *stûpa* est tout indiqué auprès d'Avalokiteçvara, qui est à la fois maître du monde *(lokeçvara)*, roi universel *(cakravartin)*, et « pendant concret de l'abstrait *dharmakâya* » (15).

1) W. COHN, *Indische Plastik*, pl. 24.
2) Pl. X *a*. A la même date, en Occident, ce n'est plus la couronne mais la mandorle qui est soutenue par des personnages ailés. Cf. E. MALE, op. cit., fig. 74 et 232 p. ex.
3) A. GRUNWEDEL, *Altbuddhistische Kultstätten*... fig. 391.
4) O. SIREN, *La sculpture chinoise*, pl. 242. D'après cet exemple, M. COOMARASWAMY tente de prouver que les génies tiennent un *stûpa* au-dessus de la tête du B° de Kârli (*Elements of Buddhist Iconography*).
5) *Hist. Univ. des Arts* (L. REAU), IV, fig. 191 et 194.
6) Pl. XII *a*.
7) Pl. XIV *b*.
8) Pl. XV. BANERJI, pl. V *b*, XVII *c*.
9) K. N. DIKSHIT, *Six sculptures from Mahoba*, pl. I *a*.
10) Pl. XVI.
11) *L'évolution du stûpa en Asie*, II° partie, pp. 112 ssq.
12) BANERJI, pl. V *b*, et notre pl XII *a*.
13) *Bârâbudur*...
14) Cours H. E. *La participation*, p. 48.
15) H. KERN, *Histoire*... I § 324.

En conséquence, nous nous expliquons également que le *stûpa* accompagne le Buddha paré (1), Mañjughosha (2), voire Khadiravanî Târâ (3) et Cundâ (4). D'autre part, que le *stûpa* surmonte Mârîcî (5) et Ushnîshavijayâ (6) ne doit pas nous étonner, car les *sâdhana* disent de ces déesses qu'elles « résident au sein du *caitya* » *(caityaguhâgarbhasthitâ)* (7). Tel est également le cas de Vajradharma (8), que l'on nous montre encadré de deux *stûpa*. Nous ne pouvons cependant pas interpréter la présence de la réduction de *stûpa* au-dessus du Vajrapâni de Nâlandâ (9).

6º *Les Sept Trésors (saptaratna).*

Nous lisons, dans le *Mahâ-sudassana-sutta* (10) que tout roi universel est possesseur de sept trésors : la roue *(cakra-ratna)*, l'éléphant *(hasti-ratna)*, le cheval *(açva-ratna)*, le joyau *(mani-ratna)*, la femme *(ishtî-ratna)*, l'intendant *(grhapâti-ratna)*, le conseiller *(parinâyaka-ratna)*. Une liste analogue à celle-ci figure également dans le *Cakkavatti-sîhanâda-suttanta* (11).

Si nous en jugeons par les textes (12) et par l'iconographie, Avalokiteçvara est, sans contredit, un *cakravartin*. La représentation des *Sept Trésors* au pied d'images telles que Khasarpana (13), Simhanâda (14), et peut-être Potalakaparvata-Lokeçvara (15), ne doit donc pas nous surprendre. Dans le cas de Potalakaparvata-Lokeçvara, d'ailleurs, et dans celui du Khasarpana du Ratnagiri (16), nous devons faire confiance au Rai Bahadur Ramaprasad Chanda, qui déclare avoir vu les *Sept Trésors* dans les boucles des rinceaux placés sous le siège de lotus (17). Les reproductions que donne l'auteur, pas plus que celles qui illustrent l'*History of Orissa*, de R. D. Banerji (18), ne nous permettent de contrôler cette assertion.

Chez le Khasarpana de Vikrampur (19), nous ne reconnaissons guère que *l'éléphant* et *le cheval*, peut-être *le joyau*. Le Simhanâda reproduit par Waddell (20), le Khasarpana du British Museum (21),

1) BANERJI, pl. XVII *b*.
2) I. B. I., 2e ét., fig. 3.
3) BANERJI, pl. XXXIX *c*, XL *a*.
4) I. B. I., 1e ét., fig. 24.
5) *Catal. Dacca*, pl. XIII *b* et XIV.
6) BANERJI, pl. XLII *a*.
7) BHATTACHARYYA, pp. 98, 100 ssq.
8) Pl. XVI, et *supra*, p. 199.
9) BANERJI, pl. XXXVII a.
10) S. B. E. XI *(Buddhist Suttas)*, pp. 251 ssq.
11) *Sacred Books of the Buddhist*, IV, XXVI, pp. 60 et 73.
12) Cf. *supra*, pp. 99-100.
13) Pl. XIV *c*, XV.
14) L. A. WADDELL, art. cit., pl. I.
15) *Expl. Orissa*, pl. VIII, 2.
16) *Expl. Orissa*, pl. VI, 6.
17) *Expl. Orissa*, p. 22.
18) Pl. face p. 392, fig. 6, et face p. 396, fig. 3.
19) Pl. XIV *c*.
20) L. A. WADDELL, art. cit., pl. I.
21) Pl. XV.

et le Khasarpa*n*a (?) très mutilé de Dacca (1), nous montrent de la manière la plus nette les *Sept Trésors*, figurés sur le même rang, à la base de la stèle. En outre, chez le Si*m*hanâda, et chez le Khasarpa*n*a du British Museum, le personnage central de la frise est encadré de deux motifs, une *conque* et une *fleur* (?), qui semblent suspendues, ou plutôt fixées en l'air, sans aucun mode d'attache.

Les instruments de musique, représentés flottant dans les airs, sans musiciens, symbolisent la musique divine, et existent déjà dans l'art gréco-bouddhique (2). Cette signification, appliquée à notre conque, nous paraît confirmée par la présence, au milieu du socle du Khasarpa*n*a de Vikrampur (3), de trois personnages que nous avions pris tout d'abord pour *le conseiller, la femme* et *l'intendant,* mais dans lesquels il conviendrait de reconnaître des musiciens célestes (4).

Quant à la fleur, elle nous rappelle la description donnée par Târanâtha (5) : « Lorsque (Çantivarman) eut atteint le sommet de la montagne (Potala), il se trouva dans un vaste palais, complètement vide, à l'exception de *fleurs* répandues çà et là... Lorsqu'il fut introduit en présence des cinq vénérables Divinités, *il répandit des fleurs* sur leurs corps» (6).

Le paradis qu'était la capitale du monarque universel, auquel est assimilé Avalokiteçvara, devait comporter de la musique céleste, et — en tant que jardin — des fleurs merveilleuses.

7° Le feu sacré (agni).

Nous avons déjà examiné celui-ci en détail au chapitre des attributs (7). Il nous suffira donc de rappeler ici qu'il n'apparaît pas, sur les images d'Avalokiteçvara, antérieurement au style Pâla-Sena. Nous le rencontrons, en tant qu'accessoire, au pied des Khasarpa*n*a du Ratnagiri (8), de Vikrampur (9), et de Londres (10), ainsi que de l'Avalokiteçvara très mutilé de Mayurbhañj (11).

1) *Catal. Dacca,* pl. VI *a.*
2) Cf. MARCEL-DUBOIS, op. cit., p. 129 et pl. XXXVIII.
3) Pl. XIV *c.*
4) Cf. MARCEL-DUBOIS, op. cit., p. 163 et n. 2. Il est appelé Khasarpa*n*a de Nahapara, nom moderne de Vikrampur.
5) Trad. SCHIEFNER, p. 143.
6) Comparer *Mppc,* pp. 522 ssq.
7) Cf. *supra,* p. 273.
8) *Expl. Orissa,* pl. VI, 6.
9) Pl. XIV *c.*
10) Pl. XV.
11) R. CHANDA, *The Bhanja dynasty of Mayurbhanj...,* pl. VII.

XI. Le Buddha de la coiffure.

Dans la quatrième partie de ce travail (1), nous avons examiné les Buddha de la coiffure d'Avalokiteçvara en fonction des diverses formes de celui-ci. Nous voudrions résumer brièvement ici le résultat de nos recherches, afin de nous assurer, si possible, du bien-fondé de l'assertion selon laquelle Avalokiteçvara porterait toujours dans sa coiffure une figurine de Buddha méditant qui, en raison de ce geste, serait Amitâbha.

Rappelons d'abord les principaux textes où il est question de la coiffure du bodhisattva. Ce sont :

1° Vers le quatrième siècle de notre ère (2), l'*Amitâyur-buddhânusmrti-sûtra*. Nous y lisons que « sur le sommet de la tête » d'Avalokiteçvara « se trouve une couronne de pierres précieuses... dans laquelle se tient *un Buddha* de métamorphose ».

2° Au VIIe siècle, les *Mémoires* du pèlerin chinois Hiuan-tsang (3). A propos de l'Avalokiteçvara du couvent du Pigeon, au Magadha, il nous apprend que celui-ci « porte sur sa tête *une image de Buddha* ».

3° Au IXe siècle, le *Lokeçvara-çataka* (4). Avalokiteçvara y est appelé « celui qui porte sur sa tête *un Buddha* », ou «... *un Jina* », ou « ... *l'Omniscient* », ou « ... *le Sugata* », ou « ... *Amitâbha* ».

4° Entre le VIe et le Xe siècle, le *Kâranda-vyûha-sûtra* (5). Avalokiteçvara y est appelé « celui qui porte sur sa tête *l'Omniscient* » *(sarvajnâçirakrta)*, c'est-à-dire *le Buddha*. Les traducteurs chinois ont glosé l'expression par « celui qui porte sur sa tête *Amitâbha* ».

5° Vers les XIe-XIIe siècles, la *Sâdhanamâlâ* (6). Elle donne diverses indications concernant la coiffure d'Avalokiteçvara. Nous ne rapportons ici que celles qui ont trait aux formes étudiées par nous :

Pour *Shadaksharî-Lokeçvara*, aucune précision (7).

Pour *Simhanâda*, « la tête ornée d'Amitabha *(Amitâbhâlânkrtaçirasa)* (8).

Pour *Lokanâtha*, « paré d'un chignon à l'intérieur duquel se tient Vajradharma » *(Vajradharma-jâtântahstha)* (9).

Pour *Khasarpana*, « Amitâbha lui sert d'aigrette » (10) *(Amitâbhakrtaçekhara)*.

Pour *Raktalokeçvara II*, « portant le chignon en tiare à l'inté-

1) Cf. *supra*, pp. 122 ssq., 127 ssq., 129-131, 133 ssq., 141, 143, 150-151, 154, 157, 158, 160, 162, 170, 171, 173, 178 ssq., 181, 182, 183, 185, 187, 191, 192, 194 ssq., 197 ssq., 201, 203, 221 ssq.
2) Cf, *supra*, p. 22 sqs.
3) *Mém. Contr. Occid.*, II, pp. 61 ssq. WATTERS, II, pp. 175-176.
4) Cf. *supra*, p. 35.
5) Cf. *supra*, pp. 39 ssq.
6) Cf. *supra*, pp. 48 seq.
7) Cf. *supra*, p. 49.
8) Cf. *supra*, p. 50.
9) Cf. *supra*, p. 52.
10) Cf. *supra*, p. 51.

rieur duquel se trouve Amitâbha » (*Amitâbhagarbhajatâmukuta dhara*) (1).

Pour *Sugatisamdarçana-Lokeçvara*, aucune précision (2).

Pour Vajradharma-Lokeçvara, « la tiare ornée des cinq Buddha » (*pañcabuddhamukutadhara*) (3).

En conséquence, d'après les textes énumérés ci-dessus, ce ne serait, à la rigueur, qu'à partir des IXe-Xe siècles que le Buddha de la coiffure d'Avalokiteçvara serait obligatoirement Amitâbha. Encore faut-il ajouter que plusieurs *sâdhana* ne mentionnent pas celui-ci, et que, pour la forme tantrique appelée *Hâlâhala-Lokeçvara*, ils indiqueront simplement « *le Jina* » (*Jatântahsthajina*) (4).

Si nous examinons maintenant les images, nous constatons que, dans la coiffure d'Avalokiteçvara, le *Buddha méditant* (*dhyâna-mudrâ*) est effectivement le plus fréquent. Nous le rencontrons dans les bouffettes de turban gréco-bouddhiques (5) et post-Kushâna (6); il agrémente ensuite les *jatâmukuta* dans l'art Gupta tant au Mahârâshtra (7) qu'au Magadha (8), puis en Orissa (9) et dans l'art Pâla-Sena (10). Mais le Buddha méditant est loin d'être le seul à orner la coiffure d'Avalokiteçvara.

Dans la couronne du personnage de style Kushâna de Mathurâ, conservé au Musée de Lucknow, se trouve un *Buddha au geste indéterminé* (11).

Dans la bouffette centrale de la coiffure du personnage de style Gupta de Mathurâ, dont la tête est conservée au Musée Guimet (12), est représenté un *Buddha faisant le geste de faveur* (*vara-mudrâ*). Le personnage n'en a pas moins été identifié comme Avalokiteçvara par notre maître J. Hackin.

Le *Buddha au geste d'enseignement* (*dharmacakra-mudrâ*) existe devant les chignons d'Avalokiteçvara de style Gupta et post-Gupta, au Mahârâshtra (13) et au Magadha (14).

Le *Buddha rassurant* (*abhaya-mudrâ*) se rencontre dans les coiffures d'Avalokiteçvara Gupta et post-Gupta du Mahârâshtra (15) et du Mâlva (16).

Le *Buddha prenant la terre à témoin* (*bhûmishparça-mudrâ*) est

1) Cf. *supra*, p. 54.
2) Cf. *supra*, p. 55.
3) Cf. *supra*, p. 56.
4) Cf. *supra*, p. 52.
5) Pl. I *a*.
6) Pl. II *a* et *b*.
7) Pl. III *a*.
8) Pl. VIII *b*.
9) Pl. VI et VII.
10) Pl. IX, etc.
11) Pl. I *b*.
12) Pl. II *c* et *d*.
13) Ajantâ IV. Arch. Ph. Gt. nº 142.727/4 et 5.
14) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, pl. XXXII, fig. 81.
15) Pl. IV *a*.
16) *The Bâgh-Caves*, pl. VIII *a*.

figuré dans le *jatâmukuta* d'Avalokiteçvara dès le v[e] siècle (1). Il reparaît vers les x[e]-xi[e] siècles et, témoigne alors d'une évidente confusion avec certaines formes de Mañjuçrî (2). On en trouve à Nâlandâ (3) et à Sârnâth (4).

Par ce qui précède, on peut facilement se rendre compte à quel point sont variées les figurines de Buddha, placées dans la coiffure du bodhisattva Avalokiteçvara, sans parler des cas où il n'y a pas de Buddha du tout (5).

Ne pourrait-on pas alors apporter un léger changement au mode d'identification généralement employé jusqu'à présent à l'égard d'Avalokiteçvara ? Au lieu d'examiner uniquement soit l'attribut floral (5), soit le Buddha de la coiffure (7), ne conviendrait-il pas, avant de décider si un personnage est, ou n'est pas, Avalokiteçvara, de confronter le Buddha du *jatâmukuta* avec les attributs, les assistants et les accessoires ? Par exemple, à Aj*antâ* IV (8) et à Kanheri LXVI (9), la présence des *Miracles* qui encadrent le personnage central ne permet aucun doute concernant l'identification de celui-ci, bien qu'il porte sur sa tête un Buddha enseignant (8) ou qu'il n'en ait pas du tout (9) ; de même à Nâlandâ, si le personnage fait le geste de faveur, tient le lotus rose *(padma)*, et est accompagné de Târâ et de Bh*r*ku*t*î, ou de Hayagrîva, sa personnalité est indéniable, malgré le Buddha de la coiffure, qui peut-être en *dharmacakra* (10) ou en *bhûmishparça-mudrâ* (11), ou faire complètement défaut (12).

Il nous semble donc que, antérieurement aux IX[e]-X[e] siècles — date à laquelle le *Lokeçvara-çataka* appelle Avalokiteçvara (13) « celui qui porte Amitâbha dans sa tiare », — on doive se persuader soit que la figurine de Buddha représentée dans le *jatâmukuta* puisse être n'importe quel Buddha, soit qu'il s'agisse d'un Amitâbha dont l'iconographie n'est pas encore codifiée.

1) Pl. VIII *a*.
2) Cf. *supra*, pp. 178-179.
3) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *a*.
4) A. S. I. AR. 1907-1908, p. 67, n° 67 de la fouille : « Partie supérieure d'un personnage masculin, extrêmement orné. La m. g. tient le lotus épanoui. Ds. la coiffure, un B° en *bhûmishparça-mudrâ*. Style tardif ».
5) Kanheri LXVI, ou cf. *Expl. Orissa*, pl. IV, 4.
6) Par exemple pour identifier comme A° les *padmapâni* assistants.
7) Par exemple, A. G. B. G., II, p. 237.
8) Arch. Ph. Gt. n° 142.727/4 et 5.
9) *Cave-Temples*, pl. LV 1. Coomaraswamy, fig. 164.
10) S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, pl. XXXII, fig. 81.
11) A. S. I. AR. 1929-1930, pl. XXIV *a*, et notre pl. VIII *a*.
12) Pl. XI *a*.
3) St. 47, 70, 74, 93, 94, 95.

CONCLUSION

Nous voici parvenue au terme de cette première étude. Ainsi qu'on aura pu s'en rendre compte au cours des pages qui précèdent, nous avons rencontré un grand nombre d'images d'Avalokiteçvara, nettement caractérisées par les attributs et les assistants, mais ne correspondant à aucun texte. Ceci nous prouve à quel point le dépouillement des manuscrits sanskrits et l'étude attentive des recensions chinoises s'avèrent nécessaires. Nous tâcherons pourtant de résumer brièvement les quelques observations que notre recherche nous a permis de faire, et que nous nous réservons de compléter ultérieurement.

D'après les textes les plus anciens, Avalokiteçvara fait tout d'abord partie d'une triade qui se rattache à une série de groupes similaires issus du Zervanisme chaldéo-iranien. Mais il est très rapidement assimilé par le Bouddhisme, et il y devient un personnage extrêmement important, un bodhisattva mahâsattva, maître des dix Terres et, en conséquence, fort peu différent d'un Buddha. Pourvu de toutes les prérogatives des grands bodhisattva Avalokiteçvara joue d'une manière parfois émouvante son rôle de sauveur, d'illuminateur, et de prédicateur de la bonne Loi; mais il y ajoute un certain nombre de caractères cosmiques par lesquels il rejoint la vieille notion védique de Purusha-Prajâpati-Brahman. Enfin, à mesure que le Bouddhisme lui-même évolue vers la magie, Avalokiteçvara se transforme en une sorte de roi-magicien, qui doit sa puissance aux formules d'incantation et plus particulièrement à l'une d'entre elles. Il en arrive même à devenir progressivement une réplique de Çiva qui, lui aussi, accuse une résurgence des cultes populaires.

Une révolution analogue s'observe en iconographie. A l'origine, le personnage d'Avalokiteçvara ne se distingue du Buddha que par quelques parures et, par son turban où se trouve une image de Buddha, ce qui correspond à la description donnée par les textes.

Aux époques Gupta et post-Gupta, Avalokiteçvara est représenté dans le Mahârâshtra sous l'aspect d'un ascète sans ornements, coiffé du chignon-en-tiare, et portant fréquemment sur l'épaule gauche la peau d'antilope. Il tient les attributs de Brahmâ : rosaire, vase-à-eau, lotus rose. Il présente en conséquence des analogies très nettes avec ce dieu. En outre, il est souvent figuré

comme celui qui délivre des périls. Vers la fin du style apparaissent au Mahârâshtra, d'une part des images apparentées à celles des écoles du Nord-Est, d'autre part des formes aux bras multiples, et même une forme polycéphale; cette dernière peut illustrer l'épithète de *samantamukha*, celui-qui-fait-face-à-tout, mais elle peut également se rattacher au dieu Brahmâ.

Dans l'art du Nord-Est, et dès le ve siècle, Avalokiteçvara est figuré orné de parures et portant le cordon brâhmanique. Ses images évoluent ensuite, lentement mais sûrement, vers des représentations à caractère royal de plus en plus marqué. Ceci paraît être la tendance essentielle des Avalokiteçvara de style Pâla-Sena du Bihar et du Bengale. Pourtant, malgré ce trait dominant, nous trouvons jusqu'à la fin du style des images d'influence brahmique. En outre, à partir de la renaissance au xe siècle nous voyons poindre des tendances çivaïtes. Celles-ci s'accentuent à mesure que l'art bouddhique décline. Mais aucun Avalokiteçvara indien ne présente d'aspect terrible, monstrueux ou obscène.

Quant au Buddha de la coiffure, qui est censé représenter Amitâbha, il semble que ce soit à partir du IXe siècle seulement que l'on puisse l'identifier à coup sûr avec le Jina de l'Ouest.

Nous nous croyons donc en droit de conclure que les divers aspects d'Avalokiteçvara, envisagés jusqu'ici par les savants, aspects qui accusaient des influences iraniennes, brahmiques ou çivaïtes, correspondent tous à la réalité. Mais, au lieu d'être *simultanés*, ils nous apparaissent plutôt comme *successifs :* l'influence iranienne, qui est indéniable dans la triade amidique, et qui — dans la notion des *Miracles d'Avalokiteçvara* — coexiste avec la représentation d'un personnage figuré comme un ascète, s'efface peu à peu devant l'influence brahmique; celle-ci est à son tour progressivement supplantée par la tendance magico-çivaïte.

Il n'en reste pas moins que, par la plupart de ses caractères, et par son iconographie indienne, Avalokiteçvara s'intègre avant tout dans le grand courant bouddhique de bienveillance et de charité.

Divinité lumineuse et royale — comme le soleil auquel il ressemble parfois — notre bodhisattva justifie donc bien, jusque dans son nom même, l'interprétation que nous avons proposée au commencement de cette étude : le Seigneur Lumineux, le Maître qui, par sa Lumière, fait rayonner sur le monde entier sa bienveillante sollicitude et sa sereine compassion.

***

BIBLIOGRAPHIE

ABRÉVIATIONS

A.A.	*Artibus Asiae.*
A.G.B.G.	(A. FOUCHER). — *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra.*
Ajantâ.	(J. BURGESS). — *Notes on the Bauddha Rock-temples of Ajantâ.*
Arch. Ph. Gt.	*Archives Photographiques du Musée Guimet.*
A.S.I.	*Archaeological Survey of India.*
A.S.I. AR.	*Archaeological Survey of India, Annual Report.*
The Bâgh-Caves.	(J. MARSHALL, J. Ph. VOGEL, E. B. HAVELL, Dr J. COUSINS). — *The Bâgh-Caves.*
BANERJI.	(R.D. BANERJI). — *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture.*
B.E.F.E.O.	*Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient.*
BHATTACHARYYA.	(B. BHATTACHARYYA). — *The Indian Buddhist Iconography.*
Bidar and Aurangâbâd.	(J. BURGESS). — *Report on the Antiquities in the Bidar and Aurangâbâd Districts.*
Catal. Dacca.	(Nalini Kanta BHATTASALI). — *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum.*
Catal. Sânchî.	*Catalogue of the Museum of Archaeology at Sânchî, Bhopal State.*
Catal. Sârnâth.	(Daya Ram SAHNI). — *Catalogue of the Museum of Archaeology at Sârnâth.*
Cave-Temples.	(J. FERGUSSON et J. BURGESS). — *The Cave-Temples in India.*
Civil. de l'O.	(R. GROUSSET). — *Les Civilisations de l'Orient.*
COOMARASWAMY.	(A.K. COOMARASWAMY). — *History of Indian and Indonesian Art.*
Cours Coll. F.	Cours au Collège de France.
Cours E.L.	Cours à l'École du Louvre.
Cours H.E.	Cours à l'École Pratique des Hautes-Études. (Université de Paris).

Cours I.A.A.	Cours à l'Institut d'Art et d'Archéologie.
Elurâ.	(J. BURGESS). — *Report on the Elurâ Cave-Temples.*
E.R.E.	*Encyclopaedia of Religion and Ethics.*
Expl. Orissa.	(Rai Bahadur Ramaprasad CHANDA). — *Exploration in Orissa.*
H.E.O.	(R. GROUSSET). — *Histoire de l'Extrême-Orient.*
I.B.I.	(A. FOUCHER). — *Etude sur l'Iconographie Bouddhique de l'Inde.*
I. A. and L.	*Indian Art and Letters.*
J.A.	*Journal Asiatique.*
J.A.S.B.	*Journal of the Asiatic Society of Bengal.*
J.R.A.S.	*Journal of the Royal Asiatic Society.*
Mél. Linossier.	*Etudes d'Orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier.*
Mem. A.S.I.	*Memoirs of the Archaeological Survey of India.*
Mém. Contr. Occid.	(S. JULIEN). — *Mémoires sur les Contrées Occidentales, traduits du sanskrit en chinois, en l'an* 648, *par Hiouen-Thsang.*
Mppç.	(E. LAMOTTE). — *Le Traité de la Grande Vertu de Sagesse de Nâgârjuna (Mahâprajñâpâramitâçâstra).*
R.A.A.	*Revue des Arts Asiatiques.*
S.B.E.	*Sacred Books of the East.*
VOGEL.	(J.Ph. VOGEL). — *La sculpture de Mathurâ.*
WATTERS.	(Th. WATTERS). — *On Yuan-chwang's travels in India.*
Z.I.I.	*Zeitschrift fur Indologie unr Iranistik.*

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Revues et Collections

Archives Photographiques du Musée Guimet, Paris.
Archives Photographiques de l'India Office et de l'India House, Londres.
Archaeological Survey of India, Calcutta-Delhi.
Annual Bibliography of Indian Archaeology, Kern Institute, Leyde.
Artibus Asiae, Leipzig.
Berytus, Beyrouth.
Bibliographie bouddhique, Paris.
Revue des Arts Asiatiques, Paris.
Rûpam, Calcutta.
Syria, Paris.

Généralités

R. GROUSSET. — *Histoire de l'Extrême-Orient*, 2 vol., Paris, 1929.
Les Civilisations de l'Orient, 4 vol., Paris, 1930.
Sur les traces du Buddha, Paris, 1929.
Histoire de l'Asie, Paris, 1941.

R. GROUSSET, J. AUBOYER, J. BUHOT. — *L'Asie Orientale des origines au XVe siècle, I. Les Empires*, Paris, 1941.

J. HACKIN. — *Guide-Catalogue du Musée Guimet : Les collections bouddhiques*, Paris, 1923.

S. ELISSEEV, R. GROUSSET, J. HACKIN, G. SALLES, Ph. STERN. — *Arts Musulmans, Extrême-Orient* (Hist. Univ. des Arts, publiée sous la direction de Louis REAU, vol. IV), Paris, 1939.

M. AUBERT. — *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art* (publiée sous la direction de ...), 2 vol., Paris, 1932.

J. AUBOYER. — *Les arts de l'Extrême-Orient*, Paris, 1942.

J. BUHOT. — *Les arts de l'Extrême-Orient* (dans l'Art des origines à nos jours, Larousse), Paris, 1933.

G. COMBAZ. — *L'Inde et l'Orient classique*, 2 vol., Paris, 1937.
L'évolution du stûpa en Asie, dans Mélanges chinois et bouddhiques, publiés par l'Institut belges des Hautes Études Chinoises. Ire partie, vol. II (1932-1933), pp. 163-305. IIe partie, vol. III (1934-1935), pp. 93-144. IIIe partie, vol. IV (1935-1936), pp. 1-125.

H. FOCILLON. — *Art et religion : l'Art bouddhique*, Paris, 1921.
Mythologie asiatique illustrée, Paris, 1928.
Mythologie générale (Larousse), Paris, 1935.

INDE

A. Histoire.

R.D. BANERJI. — *History of Orissa*, 2 vol., Calcutta, 1931.
G. COURTILLIER. — *Les anciennes civilisations de l'Inde*, Paris, 1930.
Stanislas JULIEN. — *Mémoires sur les Contrées Occidentales, traduits du sanskrit en chinois, en l'an* 648, *par Hiouen-Thsang*, 2 vol., Paris, 1857-1858.
L. DE LA VALLÉE POUSSIN. — *L'Inde au temps des Maurya et des Barbares, Grecs, Scythes, Parthes et Yue-tchi*, Paris, 1930.
Sylvain LÉVI. — *L'Inde et le Monde*, Paris, 1926.
L'Inde civilisatrice, Paris, 1938.
P. MASSON-OURSEL, H. DE WILLMANN-GRABOWSKA, Ph. STERN. — *L'Inde antique et la civilisation indienne*, Paris, 1933.
Th. WATTERS. — *On Yuan-chwang's travels in India*, Oriental Translation Fund, T. XIV-XV, 2 vol., Londres, 1904-1905.

B. Philologie.

O. BOHTLINGK et R. ROTH. — *Sanskrit Woerterbuch*, St. Pétersbourg, T. VI, 1871.
H. COURBIN. — *Grammaire élémentaire du sanskrit classique*, 2 vol., Paris, 1931.
Rev. A. FRANCKE. — *The meaning of the « Om mani padme hûm » formula*, J.R.A.S., 1915, pp. 397-404.
M. KLAPROTH. — *Explication et origine de la formule bouddhique Om mani padmè hoûm*, Nouveau Journal Asiatique, T. VII (1831), pp. 185-206.
N.D. MIRONOV. — *Buddhist Miscellanea : Avalokiteçvara = Kuan-Yin*, J.R.A.S., 1927, pp. 241-252.
Sir Monier MONIER-WILLIAMS. — *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, 1899.
L. RENOU. — *Grammaire sanscrite*, 2 vol., Paris, 1930.
T.W. RHYS DAVIDS et W. STEDE. — *The Pâli-Text-Society Pâli-English Dictionary*, Chipstead, 1925.
Baron A. von STAEL-HOLSTEIN. — *Avalokita and Apalokita*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1936, nº 3/4, pp. 350-362.
N. STCHOUPAK, L. NITTI, L. RENOU. — *Dictionnaire sanskrit-français*, Publ. de l'Institut de Civilisation indienne, Paris, 1932.
V. TRENCKNER, D. ANDERSEN, H. SMITH. — *A critical Pâli Dictionary*, T. I, Copenhague, 1934.

Dr H. ZIMMER. — *Der Name Avalokiteçvara*, Z.I.I., n° 1 (1922), pp. 73-88.

C. **Textes.**

Sir S. BEAL. — *A Catena of Buddhist Scriptures from the Chinese*, Londres, 1871.
Bhagavad-Gîtâ, trad. S. LÉVI et J.T. STICKNEY, Paris, 1938.
Contes indiens. Les Trente-deux récits du Trône (Batris-siñhasan) ou les merveilleux exploits de Vikramâditya, traduits du bengali et augmentés d'une étude et d'un index, par Léon FEER, Paris, 1883.
F. EDGERTON. — *Vikrama's adventures, or the Thirty-two Tales of the Throne*, H.O.S., T. 26, part I, Cambridge, 1926.
L. FINOT. — *Les Lapidaires indiens*, Bibl. de l'École des Hautes Études, T. CXI, Paris, 1896.
Foe-koue-ki, ou relation des royaumes bouddhiques par Chy Fa Hian, trad. et commenté par A. REMUSAT, Paris, 1836.
The Jâtaka, or stories of the Buddha's former births, éd. COWELL, T. II, Londres, 1895.
E. LAMOTTE. — *Le Traité de la Grande Vertu de Sagesse de Nâgârjuna (Mahâprajñâpâramitâçâstra)*, T. I, ch. I-XV, Louvain, 1944.
Lokeçvara-çatakam, trad. S. KARPELÈS, J.A. nov.-déc. 1919, pp. 357-465.
Le Lotus de la Bonne Loi (Saddharmapundarîka), trad. Eugène BURNOUF, Paris, 1852.
Mahâvamsa, trad. W. GEIGER, Londres (publ. de la Pâli Text Society), 1912.
Le Mahâvastu, texte sanskrit publié pour la première fois et accompagné d'introductions et d'un commentaire, par E. SENART, Paris, 1890.
Râjendralâla MITRA. — *The Sanskrit Buddhist Literature in Nepâl*, Calcutta, 1882.
Original Sanskrit Texts on the origin and history of the people of India, their religion and institutions, collected, translated and illustrated by J. MUIR, T. I, Londres, 1872.
Sacred Books of the Buddhist, translated by various oriental scholars and edited by T.W. RHYS DAVIDS, T. IV, Londres, 1921.
Sacred Books of the East, translated by various oriental scholars, Oxford.
I. *Upanishads*, part I (1879).
VII. *Institutes of Vishnu* (1880).
XI. *Buddhist Suttas* (1881).
XXI. *Saddharmapundarika* (1884).
XXV. *Laws of Manu* (1886).
XXXV-XXXVI. *The Questions of King Milinda* (1890-1894).
XLIX. *Mahâyâna Sûtras* (1894).

Sâdhanamâlâ, T. I, publ. B. BHATTACHARYYA, Gaekwad's Oriental Series, vol. XXVI, Baroda, 1925.
Saddharmapundarîka, éd. KERN-NANJIO, fasc. 5, St. Pétersbourg, 1912.
Çikshâsamuccaya, éd. BENDALL, Londres, 1922.
R. TAJIMA. — *Etude sur le Mahâvairocana-sûtra (Dainichikyô)*, Paris, 1936.
G. TUCCI. — *Un traité d'Aryadeva sur le « nirvâna » des hérétiques*, T'oung Pao, 1925-1926, pp. 16-31.
Vimalakirti's Discourse on Emancipation, an English Translation by Hokei IDUMI, Eastern Buddhist, IV (1926-1928).

D. **Religion et Iconographie.**

E. ABEGG. — *Der Messias-glaube in Indien und Iran*, Berlin-Leipzig, 1928.
V.S. AGRAWALA. — *Dhyâni-Buddhas and Bodhisattvas*. Journal of the United Provinces Hist. Sty, XI, V (1938), pp. 1-13.
J. AUBOYER. — *La Pensée indienne*, Larousse mensuel, Oct. 1935, pp. 235-239.
Un aspect du symbolisme de la souveraineté dans l'Inde, d'après l'iconographie des Trônes, R.A.A. XI (1937), 2, pp. 88-101.
The Symbolism of Sovereignty in India according to Iconography (parasols, thrones), I.A. and L., XII, n° 1, pp. 1-11.
Le Trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne (sous presse).
B. BHATTACHARYYA. — *The Indian Buddhist Iconography*, Oxford, 1924.
The Identification of Avalokiteçvara images, Proceedings and transactions of the Second Oriental Conference, Calcutta, 1923, pp. 285-290.
Nalini Kanta BHATTASALI. — *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum*, Dacca, 1929.
A. BERGAIGNE. — *La religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda*, Bibl. de l'École des Hautes Études, 36e fasc., Paris, 1878.
Eugène BURNOUF. — *Introduction à l'Histoire du Buddhisme indien*, Paris, 1844.
Dr Bimala CHURN LAW. — *Çrâvastî in Indian Literature*, Mém. A.S.I., n° 50, Dehli, 1935.
A.K. COOMARASWAMY. — *Elements of Buddhist Iconography*, Harvard, 1935.
The Buddha's cûdâ, hair, ushnîsha, and crown, J.R.A.S., 1928, pp. 815-841.
Dr Har DAYAL. — *The Bodhisattva doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*, Londres, 1932.
Nalinaksha DUTT. — *Aspects of Mahâyâna Buddhism and its relation to Hînayâna*, Londres, 1930.

Encyclopaedia of Religion and Ethics; Edinburgh - New York.
II. s.v. *Avalokiteçvara* (LA VALLÉE POUSSIN).
s.v. *Bodhisattva* (» »), 1909.
XI. s.v. *Çaivism* (R.W. FRAZER), 1920.

L. FINOT. — *Compte rendu critique de « The Indian Buddhist Iconography »*, par B. Bhattacharyya, B.E.F.E.O., XXV (1925), pp. 488-494.

A. FOUCHER. — *Etude sur l'Iconographie Bouddhique de l'Inde*, 1re partie, Paris, 1900; 2e partie, Paris, 1905.
Le Grand Miracle du Buddha à Çrâvastî, J.A., 1909, pp. 1-77.
On the Iconography of the Buddha's Nativity, Mem. A.S.I., n° 46, trad. H. HARGREAVES, Delhi, 1934.

H. von GLASENAPP. — *Der Buddhismus in Indien und in Fernen-Osten*, Berlin-Zurich, 1936.

T.A. GOPINATHA RAO. — *Elements of Hindu Iconography*, 2 parties, Madras, 1914-1916.

V. HENRY. — *La Magie dans l'Inde antique*, Paris, 1904.

Hôbôgirin. Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme, d'après les sources chinoises et japonaises. Tôkyô, publ. de la Maison franco-japonaise.
I. (1929) s.v. *Amida.*
II. (1930) s.v. *Bon* et *Bosatsu.*

A.M. HOCART. — *The Throne in India*, Ceylon Journal of Science, Section G, vol. I, part 3, Colombo 1927, pp. 117-123.
Kings and Councillors, Faculty of Arts, Le Caire, 1936.
Les Castes, trad. E. LÉVY et J. AUBOYER, Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, Paris, 1938.

H. KERN. — *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, trad. de Gédéon HUET, Annales du Musée Guimet, Bibl. d'Études, T. X et XI, Paris, 1901-1903.

F. LACOTE. — *Essai sur Gunâdhya et la Brhatkathâ*, Paris, 1908.

M. LALOU. — *Iconographie des Etoffes peintes dans le Mañjuçrîmûlakalpa*, Paris, 1930.

L. DE LA VALLÉE POUSSIN. — *Le dogme et la philosophie du Bouddhisme*, Paris, 1930.
Bouddhisme, opinions sur l'histoire de la Dogmatique, Paris, 1935.

Sylvain LÉVI. — *La Doctrine du Sacrifice dans les Brâhmana*, Paris, 1898.
Maitreya le Consolateur, Études d'Orientalisme publ. ... à la mém. de Raymonde Linossier, Paris, 1931, vol. II, pp. 355-402.
Devaputra, J.A., 1934, n° 1, pp. 1-21.

P. MUS. — *Etudes indiennes et indochinoises, Le Buddha paré*, B.E.F.E.O. XXVIII (1928), pp. 153-278.
Bârâbudur. Les origines du stûpa et la transmigration, B.E.F.E.O. XXXII (1932), pp. 269-439; XXXIII (1933), pp. 577-980; XXXIV (1934), pp. 175-400.

J. PRZYLUSKI. — *Les Vidyârâja. Contribution à l'histoire de la Magie dans les sectes mahâyânistes*, B.E.F.E.O. XXIII (1923)' pp. 301-318.
Brahmâ-Sahâmpati, J.A. 1924, II, pp. 155-163.
La Ville du Cakravartin, Rocznik Orjentalistyczny (Lwow), V (1927), pp. 165-185.
Un dieu iranien dans l'Inde, Rocznik Orjentalistyczny (Lwow), VII (1929-1930), pp. 1-9.
Un ancien peuple du Penjab: les Salva, J.A. 1929, pp. 311 ssq.
La croyance au Messie dans l'Inde et dans l'Iran... Revue d'Histoire des Religions, nº 100, Juil. 1929, pp. 1-12.
Le symbolisme du pilier de Sârnâth, Études d'Orientalisme publ. ... à la mém. de Raymonde Linossier, Paris, 1931, vol. II, pp. 481-498.
Les trois Hypostases dans l'Inde et à Alexandrie, Annales de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, T. IV, Bruxelles, 1936.
Une cosmogonie commune à l'Iran et à l'Inde, J.A. 1937, pp. 481-493.
Les hommes-dieux dans la Mythologie Bouddhique, J.A. 1938, pp. 123-128.
Logos-Anthropos, The Polish Bulletin of Oriental Studies, II (1938-1939).
La Participation, Paris, 1940.
A. SCHIEFNER. — *Târanâtha's Geschichte des Buddhismus in Indien, aus dem Tibetischen uebersetzt*, St. Pétersbourg, 1869.
L.A. WADDELL. — *The Indian Buddhist Cult of Avalokita and his consort Târâ, the « Saviouress »*, J.R.A.S., 1894, pp. 51-89.

E. Art et Archéologie.

L. BACHHOFER. — *Early Indian Sculpture*, 2 vol., Paris, 1929.
R.D. BANERJI. — *Bas-reliefs of Bâdâmî*, Mem. A.S.I., nº 25, Calcutta, 1928.
Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture, publ. A.S.I. New Imperial Series, Delhi, 1933.
A.J. BERNET KEMPERS. — *The Bronzes of Nâlandâ and Hindu-Javanese Art*, Leyde, 1933.
J. BURGESS. — *Report on the first season's operations in the Belgâm and Kaladgi districts*, publ. A.S. of Western India, Londres, 1874.
Report on the antiquities in the Bidar and Aurangâbâd districts, A.S. of W.I., vol. III, Londres, 1878.
Notes on the Bauddha rock-temples of Ajantâ, Bombay, 1879.
Report on the Elurâ Cave-Temples, A.S. of W.I., vol. V, Londres, 1883.

Catalogue of the Museum of Archaeology at Sânchî, Bhopal State, publ. A.S.I., Calcutta, 1922.
Rai Bahadur Ramaprasad CHANDA. — *The Bhanja dynasty of Mayurbhanj and their ancient capital Khiching*, Mayurbhanj, 1929.
Exploration in Orissa, Mem. A.S.I. n° 44, Calcutta, 1930.
Mediaeval Indian Sculpture in the British Museum, Londres, 1936.
K. DE B. CODRINGTON. — *Ancient India*, Londres, 1926.
W. COHN. — *Indische Plastik*, Berlin, 1922.
A.K. COOMARASWAMY. — *Pour comprendre l'art hindou*, trad. J. BUHOT, Paris, 1926.
History of Indian and Indonesian Art, Londres, 1927.
A. CUNNINGHAM. — *Mahâbodhi*, Londres, 1892.
K.N. DIKSHIT. — *Six sculptures from Mahoba*, Mem. A.S.I. n° 8, Calcutta, 1921.
Excavations at Paharpur, Mem. A.S.I., n° 55, Delhi, 1938.
J. FERGUSSON et J. BURGESS. — *The Cave-Temples in India*, Londres, 1880.
History of Indian and Eastern Architecture, vol. I, Londres, 1910.
A. FOUCHER. — *L'Art Gréco-bouddhique du Gandhâra*, publ. E.F.E.O., Ire partie, Paris, 1905; IIe partie (1), Paris, 1918; IIe partie (2), Paris, 1923.
The Beginnings of Buddhist Art, trad. L.A. et F.W. THOMAS, Paris-Londres, 1917.
J.C. FRENCH. — *The Art of the Pal Empire of Bengal*, Londres, 1928.
O.C. GANGOLY. — *South-Indian Bronzes*, Calcutta, 1915.
A stone image of Avalokiteçwara in the Nâlandâ Museum, Rûpam, n° 30 (1927), pp. 37-38.
Manomohan GANGULY. — *Handbook to the Sculptures in the Museum of the Bangiya Sahitya Parishad*, Calcutta, 1922.
V. GOLOUBEW. — *Ajantâ, Les peintures de la première grotte*, Ars Asiatica, T. X, Paris, 1927.
A. GRUNWEDEL et J. BURGESS. — *Buddhist Art in India*, Londres, 1901.
E.B. HAVELL. — *The ancient and mediaeval architecture of India*, Londres, 1915.
Indian Sculpture and Painting, Londres, 1928.
G. JOUVEAU-DUBREUIL. — *L'Archéologie du Sud de l'Inde*, 2 vol., Paris, 1914.
Stella KRAMRISCH. — *Pâla and Sena Sculpture*, Rûpam, n° 40 (1929), pp. 107-126.
Indian Sculpture, Calcutta, 1933.
A.H. LONGHURST. — *The Buddhist antiquities of Nâgârjunakonda, Madras presidency*, Mem. A.S.I. n° 54, Delhi, 1938.

Cl. MARCEL-DUBOIS. — *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, 1941.
Sir John MARSHALL. — *A Guide to Taxila*, Calcutta, 1917.
J. MARSHALL, J. Ph. VOGEL, E.B. HAVELL, Dr J. COUSINS, *The Bâgh-Caves*, publ. India Society, Londres, 1927.
Daya Ram SAHNI. — *Catalogue of the Museum of Archeaology at Sârnâth*, Calcutta, 1914.
Pandit Hirananda SHASTRI. — *Some recently added Sculptures in the provincial Museum, Lucknow*, Mem. A.S.I. n° 11, Calcutta, 1922.
The origin and cult of Târâ, Mem. A.S.I., n° 20, Calcutta, 1925.
Abanindranath TAGORE. — *Some notes on Indian artistic Anatomy*, Calcutta, 1914.
J. Ph. VOGEL. — *Triloknâth*, J.A.S.B., LXXI, part. 1, n° 1, 1902, pp. 35-41.
La Sculpture de Mathurâ, Ars Asiatica, T. XV, Paris, 1930.
Buddhist Art in India, Ceylon and Java, Oxford, 1936.
Colonel WAUCHOPE. — *Buddhist Cave-Temples in India*, sans lieu ni date.
YAZDANI. — *Ajanta*, 3 vol., Hyderabad, 1930-1946.

DOCUMENTS COMPARATIFS

A. Religion.

La Bible, éd. A. CRAMPON, Paris - Tournai - Rome, 1930.
E. BENVENISTE. — *The Persian Religion according to chief Greek Texts*, Paris, 1929.
E. BENVENISTE et L. RENOU. — *Vṛtra et Vrithraghna*, Cahiers de la Société Asiatique, vol. III, Paris, 1934.
J. BIDEZ et F. CUMONT. — *Les Mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*. T. I, Introduction; T. II, Les Textes; Paris, 1938.
A. CHRISTENSEN. — *L'Iran sous les Sassanides*, Annales du Musée Guimet, Bibl. d'Études, Paris, 1936.
F. CUMONT. — *Textes et monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, I. Introduction, Bruxelles, 1899; II, Textes et Monuments, Bruxelles, 1896.
Les religions orientales dans le paganisme romain, Paris, 1929.
J. DARMESTETER. — *Essai sur la Mythologie de l'Avesta*, Paris, 1877.
G. DUMEZIL. — *Flamen-Brahman*, Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, Paris, 1935.
R. DUSSAUD. — *Notes de Mythologie syrienne*, Revue Archéologique, 1903, pp. 124 ssq., 347 ssq., 1904, I, pp. 205 ssq., IV, pp. 225 ssq.

Sir J.G. FRAZER. — *Folk-lore in the Old Testament*, 3 vol., Londres, 1918.
Le roi magicien dans la société primitive, trad. P. SAYN, 2 vol., Paris, 1935.
A. GETTY. — *The Gods of Northern Buddhism*, 2e éd., Oxford, 1928.
A. GRUNWEDEL. — *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*, trad. I. GOLDSCHMIDT, Leipzig, 1900.
Dom. P. GUERANGER. — *Année liturgique.*
Ch. HUART. — *La Perse antique et la civilisation iranienne*, Paris, 1925.
Pandit Bhagvanlâl INDRAJI. — *The Bauddha Mythology of Nepâl*, édité par J. BURGESS, dans *The Bauddha rock-temples of Ajanta*, Bombay, 1879.
Dr A. JEREMIAS. — *Hölle und paradies bei den Babyloniern*, Leipzig, 1903.
H.S. NYBERG. — *Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes*, J.A., 1931, Juil.-Sept., pp. 1-134; Oct.-Déc., pp. 193-244.
E. SCHLAGINTWEIT. — *Buddhism in Tibet*, Leipzig-Londres, 1863.
L.A. WADDELL. — *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, Londres, 1894.
Dr E. WALDSCHMIDT et Dr W. LENZ. — *Die Stellung Jesu im Manichäismus*, Berlin, 1926. (C.R. par P. PELLIOT, dans T'oung Pao, 1928, pp. 426-435).
Zend-Avesta, trad. J. DARMSTETER, 2 vol., Paris, 1892.

B. **Art et Archéologie.**

1. Afghanistan

J. BARTHOUX. — *Les fouilles de Hadda*, Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, Tomes III-IV, Paris, 1930-1933.
A. FOUCHER, avec la collaboration de Mme BAZIN-FOUCHER. — *La vieille route de l'Inde, de Bactres à Taxila*, Mém. D.A.F.A., Tome I, Paris, 1942.
R. GHIRSHMAN. — *Fouilles de Bégram* (Afghanistan), J.A., CCXXXIV (1943-1945), pp. 59-71.
J. HACKIN. — *Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, Paris, 1927.
L'œuvre de la Délégation archéologique française en Afghanistan (1922-1932), Tôkyô, 1933.
J. HACKIN, A. GODARD et Y. GODARD. — *Les antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, Mém. D.A.F.A., Tome V, Paris-Bruxelles, 1928.
J. HACKIN, avec la collaboration de J. CARL, *Nouvelles recherches archéologiques à Bâmiyân, 1930*, Mém. D.A.F.A., Tome VI, Paris, 1933.

J. HACKIN, avec la collaboration de Mme R.J. HACKIN, *Recherches archéologiques à Begrâm. Chantier n° 2 (1937)*, Mém. D.A.F.A., Tome VIII, Paris, 1939.

2. Asie Centrale

A. GRUNWEDEL. — *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Türkistan*, Berlin, 1912.
J. HACKIN. — *Recherches Archéologiques en Asie Centrale* (1931), Paris, 1936.
E. HERZFELD. — *Kushano-sasanian coins*, Mem. A.S.I., n° 38, Calcutta, 1930.
A. von LE COQ. — *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, I, *Die Plastik*, Berlin, 1922.
Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens, Berlin, 1925.
Sir Mark Aurel STEIN. — *An Archaeological Tour in upper Swât valley and adjacent hill tracts*, Mem. A.S.I., n° 42, Calcutta, 1930.
E. WALDSCHMIDT. — *Gandhâra-Kutscha-Turfan*, Leipzig, 1925.

3. Kâçmîr

Ram Chandra KAK. — *Ancient monuments of Kâshmir*, publ. India Society, Londres, 1933.

4. Tibet

Cl. PASCALIS. — *La collection tibétaine du Musée Louis-Finot*, Hanoï, 1935.
H. Lee SHUTTLEWORTH. — *Lha-lun Temple, Spyi-ti*, Mem. A.S.I., n° 39, Calcutta, 1929.

5. Chine

A.K. COOMARASWAMY et F. STEWART KERSHAW. — *A Chinese Buddhist water-vessel and its Indian prototype*, Artibus Asiae, 1928-1929, pp. 122-140.
Mission PELLIOT. — *Les Grottes de Touen-houang*, 6 vol. de planches, Paris, 1920-1924.
Sir Mark Aurel STEIN. — *The Thousand-Buddhas, ancient buddhist paintings from the Cave-Temples of Tun-huang on the Western frontier of China*, recovered and described by ..., with an Introductory Essay by Laurence BINYON, Londres, 1921.
A. WALEY. — *A Catalogue of paintings recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, Oxford, 1931.
Langdon WARNER. — *Buddhist Wall-paintings. A study of a ninth century grotto at Wan fo hsia*, Harvard, 1938.

6. Japon

J. Auboyer. — *Les influences et les réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji*, Paris, 1941.

7. Indochine

G. Coedès. — *Histoire ancienne des Etats hindouisés d'Extrême-Orient*, Hanoï, 1944.
G. de Coral-Remusat. — *L'Art Khmèr*, Paris, 1940.
P. Dupont. — *Musée Guimet. Catalogue des collections indochinoises*, par ..., avec la collaboration d'attachées au Musée, Paris, 1934.
L. Finot. — *Lokeçvara en Indochine*, Études Asiatiques, I, 1925, pp. 227-256.
J. Przyluski. — *Notes sur l'âge du bronze en Indochine*, R.A.A., 1931, pp. 78-80; 1933, pp. 229-232.
Ph. Stern. — *L'art du Champa (ancien Annam) et son évolution*, Toulouse, 1942.

8. Iran et Proche-Orient

R. Amy et H. Seyrig. — *Recherches dans la nécropole de Palmyre*, Syria, XVII (1936), pp. 229-266.
J.B. Chabot. — *Choix d'inscriptions de Palmyre*, Paris, 1922.
G. Contenau. — *L'art de l'Asie Occidentale ancienne*, Paris, 1928.
Manuel d'Archéologie Orientale, 3 vol., Paris, 1931.
La Civilisation des Hittites et des Mitanniens, Paris, 1934.
Ch. Diehl. — *Manuel d'Art byzantin*, 2 vol., Paris, 1925-1926.
R. Dussaud et F. Macler. — *Mission dans les régions désertiques de la Syrie moyenne*, Paris, 1903.
G. Duthuit. — *La sculpture copte*, Paris, 1931.
K. Humann et O. Puchstein. — *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*, Berlin, 1890.
Dr Harald Ingholt. — *Studier over palmyrensk Skulptur*, Copenhague, 1928.
Palmyrene Sculptures in Beirut, Berytus, I (1934), pp. 32 ssq.
Five dated tombs from Palmyra, Berytus, II (1935), pp. 58-120.
R. Pfister. — *Gobelins Sassanides du Musée de Lyon*, R.A.A., VI (1929-1930), pp. 1-23.
F. Sarre. — *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1923.
H. Seyrig. — *Antiquités syriennes : Armes et costumes iraniens de Palmyre*, Syria, XVIII (1937), pp. 4-31.

9. Occident

H. Focillon. — *Art d'Occident*, Paris, 1938.
E. Male. — *L'art religieux du XIIe siècle en France ...*, Paris, 1928.
Ch. Picard. — *Manuel d'Archéologie grecque*, vol. I, Paris, 1935.

TABLE
DES
ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La figure 1, p. 138, représentant les *Miracles d'Avalokiteçvara* de la grotte XVII d'Aja*nt*â, reproduit un relevé sommaire exécuté par nous-même, d'après la photographie n° 5970 de l'album n° 70 de l'Archaeological Survey of India, conservé à l'India Office de Londres. La figure 2, p. 182, a été dessinée pour nous par Mlle AUBOYER : elle représente le pseudo-Nîlaka*nt*ha-Lokeçvara, n° B (*d*) 3 du Musée de Sârnâth, d'après *Catal. Sârnâth*, pl. XIV, figure *a*.

Pl. IV. a) Art post-Gupta du Mahârâsh*t*ra. Avalokiteçvara représenté comme *divinité principale*, Ellorâ, gr. IV. D'après Arch. Ph. Gt. nº 14322/4.

b) Fin de l'art bouddhique du Mahârâsh*t*ra. Triade d'Ellorâ, gr. XII (Tin Thâl). D'après Arch. Ph. Gt. nº 14343/31.

Pl. V. a) Art post-Gupta du Mahârâsh*t*ra. *Gardiens-de-porte* du sanctuaire d'Ellorâ, gr. VI. D'après *Cave-Temples*, pl. LXI.

b) Art post-Gupta du Mâlva. *Gardiens-de-porte* du sanctuaire de Bâgh, gr. II. D'après *Elurâ*, pl. XX, fig. 2 et 3.

Pl. VI. Art post-Gupta de l'Orissa. Mahâkaru*n*a de l'Udayagiri. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/3. Cf. *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 2.

Pl. VII. Art post-Gupta de l'Orissa. Tête d'Avalokiteçvara provenant du Naltigiri et appartenant au Musée Guimet (nº 17839). D'après Arch. Ph. Gt. nº 016612/6.

Pl. VIII. a) Art Gupta du Magadha. Lokanâtha de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1930-1934, pl. LXVII a.

b) Art Gupta du Magadha. Lokanâtha conservé au Musée de Sârnâth (nº B (*d*) 1). D'après J. Ph. VOGEL, *Buddhist Art...*, pl. 21.

c) Art Pâla du Bengale, première période. Lokanâtha conservé à l'Indian Museum (nº 5861). D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/8. Cf. BANERJI, pl. IX, b.

d) Art Pâla du Bengale, première période. Lokanâtha assis conservé au Musée de Sârnâth (nº B (*d*) 8). D'après E.B. HAVELL, *Indian Sculpture and Painting*, pl. IX.

Pl. IX. a) Art Pâla du Bengale, première période. Amoghapâça provenant de Sârnâth-Bénarès. D'après A.S.I. AR. 1903-1904, pl. LXII 2.

b) Art Pâla du Bengale, première période. Amoghapâça conservé à l'Indian Museum (nº 3860). D'après BANERJI, pl. VIII a.

c) Art Pâla du Bengale, première période. Avalokiteçvara conservé à l'Indian Museum (sans numéro). D'après S. KRAMRISCH, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 13.

d) Art Pâla du Bengale, première période. Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara, conservé à l'Indian Museum (nº 3796). D'après S. KRAMRISCH, art. cit., fig. 23.

c) Art Pâla-Sena du Bengale, dernière période. Khasarpa*n*a de Vikrampur (Nahapara). D'après BHATTACHARYYA, pl. XXI.

d) Art Pâla-Sena du Bengale, dernière période. Khasarpa*n*a debout, provenant de Caurapura (Chowrapara), conservé à l'Indian Museum (nº 3423). D'après A.S.I. AR. 1930-1934, pl. CXXXI *b*.

Pl. XV. Art Pâla-Sena du Bengale, dernière période. Khasarpa*n*a conservé au British Museum (nº 72-7-1-29). By courtesy of the British Museum.

Pl. XVI. Art Pâla du Bengale, première période. Bodhisattva conservé à l'Indian Museum (nº 3784), peut-être Vajradharma Lokeçvara. D'après BANERJI, pl. IX *a*.

Pl. XVII. a) Art Pâla de l'Orissa, dernière période. Groupe Vajrâsana-Buddha-Bha*tt*âraka, provenant du Ratnagiri. D'après *Expl. Orissa*, pl. IV, fig. 2.

b) Art Pâla-Sena du Bengale, dernière période. Divinité provenant de Sonarang, conservée au Musée de la Ba*n*giya Sahitya Parishad (nº C (*d*) 7/9), et improprement appelée « Lokeçvara-Vish*n*u ». D'après BANERJI, pl. XXXVIII *d*.

Pl. XVIII. *Costume.*

a) Buddha de Bala, d'après VOGEL, pl. XXVIII.

b) Avalokiteçvara nº B-82 du Musée de Lucknow, d'après COOMARASWAMY, fig. 78.

c) Maitreya du Musée de Mathurâ, d'après VOGEL, pl. XXXV *c*.

Pl. XIX. *Costume* (suite).

a) Avalokiteçvara des *Miracles* d'Aura*n*gâbâd, gr. VII. D'après Arch. Ph. Gt. nº 14147/5.

b) Lokanâtha nº B (*d*) 1 du Musée de Sârnâth. D'après J. Ph. VOGEL, *Buddhist Art*, pl. 21.

c) Avalokiteçvara d'Amarâvatî. D'après Arch. Ph. Gt. nº 14152/1.

Pl. XX. *Costume* (fin).

a) Sugatisa*m*darçana-Lokeçvara. D'après S. KRAMRISCH, *Pâla and Sena Sculpture*, fig. 23.

b) Lokanâtha en ronde-bosse du Musée de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

c) Lokanâtha du British Museum. D'après R. CHANDA, *Med. Ind. Sculpt. in the Brit. Museum*, pl. XV.

Pl. XXV. *Coiffure* (suite).

Type B *(jatâmukuta)*.

a) *B3*, diadème tripartite. Trois fleurons. Mahâkaruna de Nâlandâ. D'après Arch. Ph. Gt., n° 141152/1.

b) Id., deux fleurons et un cabochon. Avalokiteçvara à six bras, sans numéro, de l'Indian Museum. D'après S. KRAMRISCH, art. cit., fig. 13.

c) Id., deux fleurons, pendeloque centrale. Khasarpana. D'après Arch. Ph. Gt. n° 16612/27. Cf. BANERJI, pl. XXXIII *a*.

d) *B4*, diadème à cinq éléments. Khasarpana. D'après BANERJI, pl. XVII *c*.

Pl. XXVI. *Coiffure* (fin).

Type C (coiffure aux trois mèches, *tricîra*).

a) *Krshna tuant Keçin*. D'après K.N. DIKSHIT, *Excavations at Paharpur*, pl. XXVIII *a*.

b) Siddhaikavîra en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après Arch. Ph. Gt. n° 141152/3 et 6.

c) Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ, d'après A.S.I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

d) Lokanâtha de Kurkihar, n° Kr. 7 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XIII *c*.

Pl. XXVII. *Parures*.

Pendants d'oreilles.

a) Disques (*A*). Simhâsana-Lokeçvara de Mahoba. D'après COOMARASWAMY, fig. 223.

b) Anneau (*B*). D'après G. RAO, *Elements of Hindu Iconography*, pl. IV, fig. 17.

c) Fleur-de-lotus (*C*). Khasarpana n° 72-7-1-29 du British Museum. Cf. pl. XV.

d) Pendants d'oreilles de types différents (*D*). Avalokiteçvara à six bras représenté assis, n° 4473 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XI *c*.

Colliers.

e) *A1*, rang de perles. Pseudo-Nîlakantha-Lokeçvara, n° B (*d*) 3 du Musée de Sârnâth. D'après *Catal. Sârnâth*, pl. XIV, fig. *a*.

f) *A2*, rang de perles et étuis à charmes. Lokanâtha n° B (*d*) 1 du Musée de Sârnâth. D'après Arch. Ph. Gt. n° 16612/4. Cf. J. Ph. VOGEL, *Buddhist Art*, pl. 21.

g) *A3*, torsade. Lokanâtha Gupta de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1930-1934, pl. LXVIII *a*.

h) *A4*, double rang de perles. Shadaksharî-Lokeçvara du Musée de Sârnâth. D'après *Catal. Sârnâth*, pl. XIV, *b*.

Pl. XXVIII. *Parures* (suite).

Colliers (souples, type *B*).

a) *B1*, trois rangs, motif central. Lokanâtha nº 5861 de l'Indian Museum. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/8. Cf. BANERJI, pl. IX *b*.

b) *B2*, pendeloques en boutons de lotus. Mahâkaru*n*a de l'Udayagiri. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/3. Cf. *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 2.

c) Id., pendeloques en pétales de lotus. Lokanâtha nº B. G. 54 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XXIII B.

d) *B3*, collier à breloques, type aberrant. Khasarpa*n*a nº 72-7-1-29 du British Museum. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/30.

Collier-à-griffes (type *B4*) :

e) *Krshna tuant Keçin*. D'après K. N. DIKSHIT, *Excavtions at Paharpur*, pl. XXVIII *a*.

f) Siddhaikavîra en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après Arch. Ph. Gt. nº 141152/3et 6.

g) Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après Arch. Ph. Gt. nº 141152/2 et 5. Cf. A.S.I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

h) Lokanâtha de Kurkihar, nº Kr. 7 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XIII *c*.

i) Mañjukumâra de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XV *c*.

Pl. XXIX. *Parures* (suite).

Colliers et sautoirs.

a) Collier rigide (*C*) et sautoir (*D*). Maitreya du Musée de Mathurâ. D'après VOGEL, pl. XXXV *c*.

b) Collier rigide (*C*). Avalokiteçvara d'Amarâvatî. D'après Arch. Ph. Gt. nº 14152/1.

c) Collier de perles (*A4*) et sautoir (*D*). Sha*d*akshari-Lokeçvara du Musée de Sârnâth. D'après *Catal. Sârnâth*, pl. XIV, fig. *b*.

Cordon brâhmanique.

d) *A*, chaîne. Lokanâtha nº B (*d*) 1 du Musée de Sârnâth. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/4. Cf. J. Ph. VOGEL, *Buddhist Art*, pl. 21.

e) *B*, torsade. Lokanâtha nº 5861 de l'Indian Museum. D'après Arch. Ph. Gt. nº 16612/8. Cf. BANERJI, pl. IX *b*.

f) *C*, double rang de perles. Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

c) *D*, bandeau de perlages. Mahâkaru*n*a de l'Udayagiri. D'après *Expl. Orissa*, pl. III, fig. 2.

Pl. XXX. *Parures* (suite).

Brassards.

a) *A*, anneau. Indra. D'après VOGEL, pl. XXXVIII *b*.

b) *B*, brassard serpentiforme. Lokanâtha n° B (*d*) 1 du Musée de Sârnâth. D'après Arch. Ph. Gt. n° 16612/4. Cf. J. Ph. VOGEL, *Buddhist Art*, pl. 21.

c) *C*, brassard à fleuron; première période : le fleuron étant petit, le brassard se place près de l'épaule. Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1929-1930, pl. XXXIV *c*.

d) Même type, dernière période : le fleuron étant très haut, le brassard se place immédiatement au-dessus du coude. Khasarpa*n*a n° 72-7-1-29 du British Museum. Cf. pl. XV.

e) Même type, dernière période : il y a plusieurs petits fleurons, mais le brassard demeure très près du coude. Sha*d*aksharî-Lokeçvara du Musée de Sârnâth. D'après *Catal. Sârnâth*, pl. XIV, fig. *b*.

Bracelets.

f) *A*, haut bracelet rigide. Bodhisattva de Mathurâ. D'après VOGEL, pl. XXXIII.

g) *B1*, anneaux simples. Avalokiteçvara d'Amarâvatî. D'après Arch. Ph. Gt. n° 14152/1.

h) *B2*, anneau à un cabochon. Lokanâtha en ronde-bosse de Nâlandâ. D'après A.S.I. AR. 1929-1930 pl. XXXIV *c*.

i) *B3*, anneau à plusieurs cabochons repoussés. Khasarpa*n*a n° 3804 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XXXIII *a*.

j) *C*, cordon de perles, porté avec un anneau (B). Si*m*hâsana - Lokeçvara de Mahoba. D'après COOMARASWAMY, fig. 223.

Pl. XXXI. *Parures* (suite).

Anneaux de chevilles.

a) Deux rangs, motif central en fleur. Lokanâtha n° 5861 de l'Indian Museum. D'après Arch. Ph. Gt. n° 16612/8. Cf. BANERJI, pl. IX *b*.

b) Anneau emperlé. Si*m*hâsana-Lokeçvara n° 6273 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XV *b*.

c) Anneau muni de perles ou de grelots. Khasarpa*n*a n° 3794 de l'Indian Museum. D'après BANERJI, pl. XV *b*.

d) Anneau emperlé, avec motif central. Lokanâtha du British Museum. D'après R. CHANDA, op. cit., pl. XV.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE SPÉCIALE
DE LA S. A. E. P.
5, RUE DE LILLE, 5
LE 15 OCTOBRE 1948.

Dépôt légal, 4e Trimestre 1948.
N° d'Imprimeur : 5084
N° d'Éditeur : 1


a


b



a



b



c



d



a



b



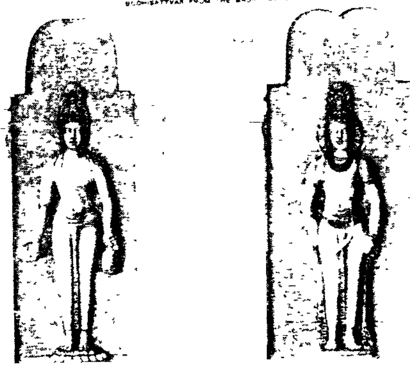
a



b



a



b







a



b



c



d



a



b



c



d



a



b



c



a



b



c



d



a



b



c



d





a



b



c



d



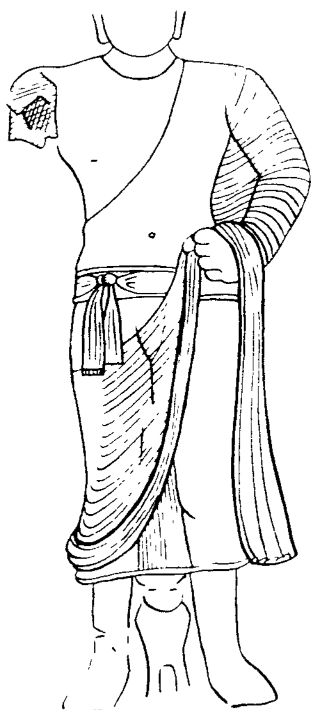




a



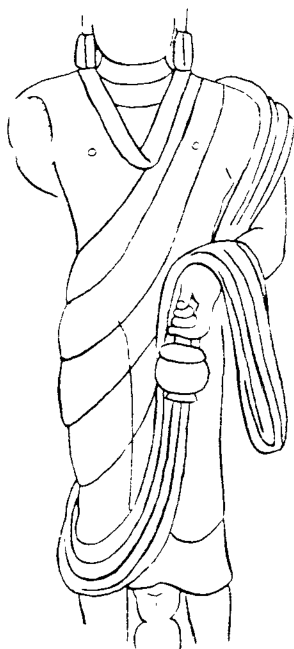
b



a



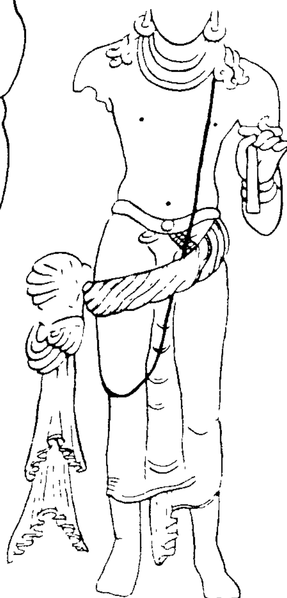
b



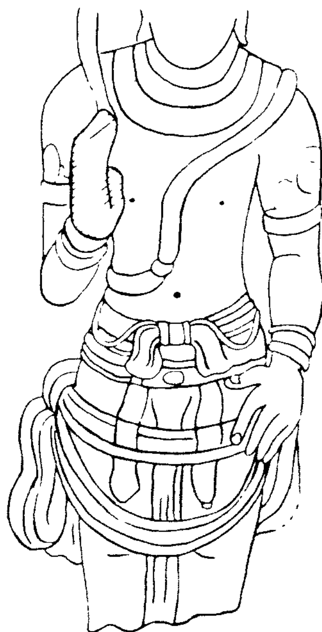
c



a

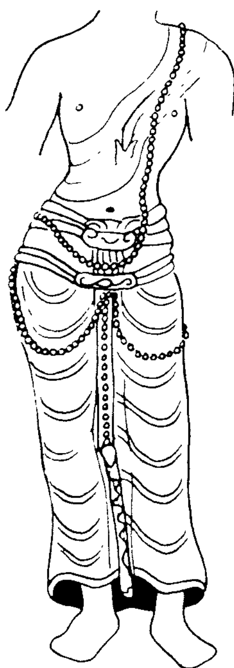


b



c

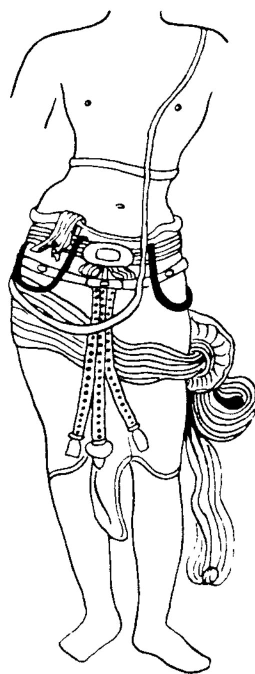
JA



a



b



c

JA



a



b



c



d

JA'



a

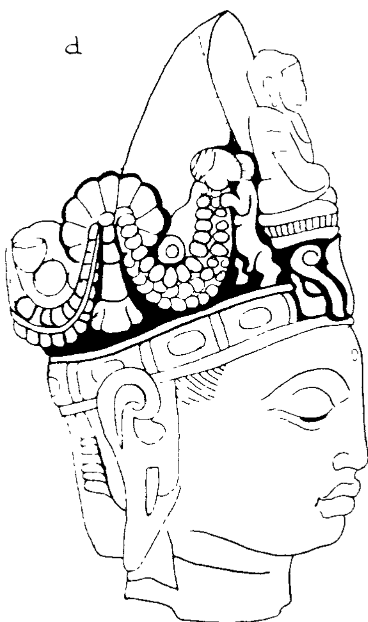


b

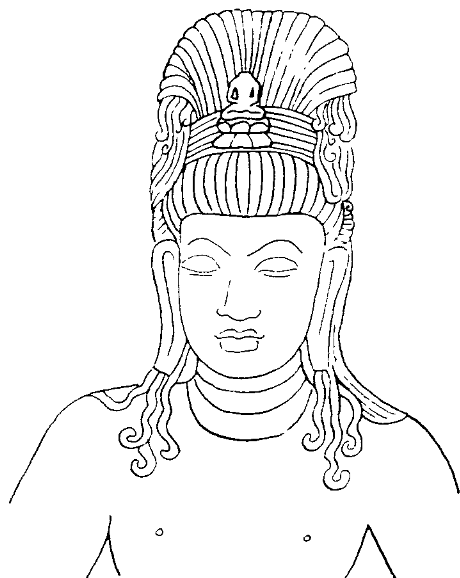
c



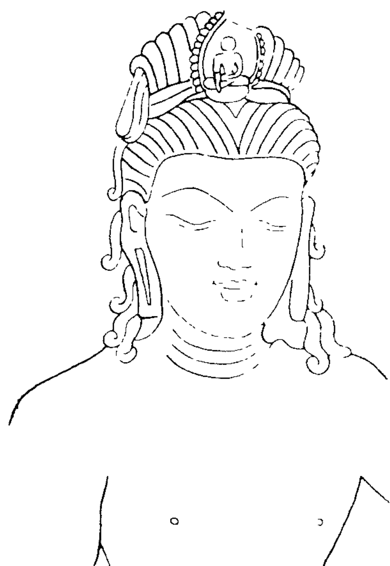
d



JA



a



b



c



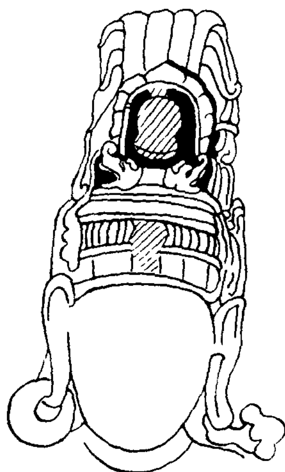
d

JA

Pl. XXIV



a





c



d

JA



a



b



c



d

JA



a



b

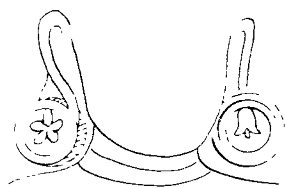


c

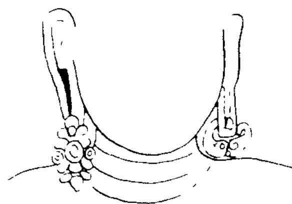


d

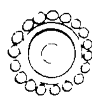
JA



a



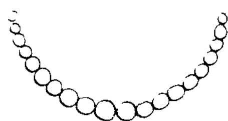
d



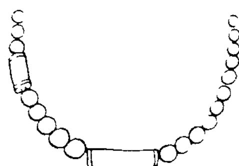
b



c



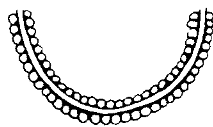
e



f



g

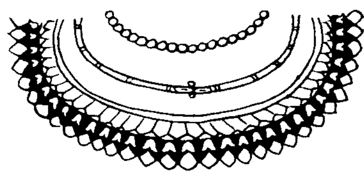


h

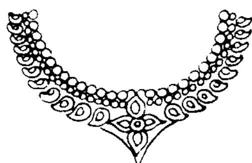
JA



a



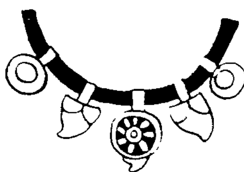
b



c



d



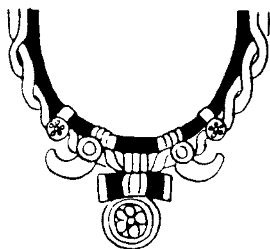
e



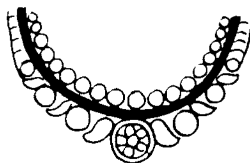
f



g

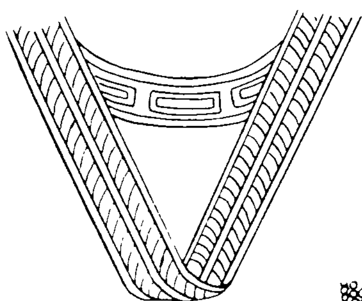


h

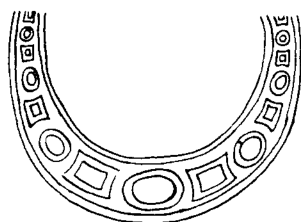


i

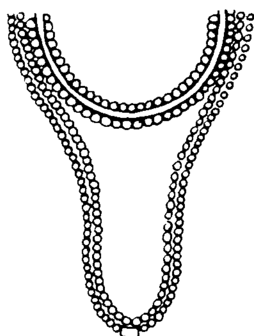
JA



a



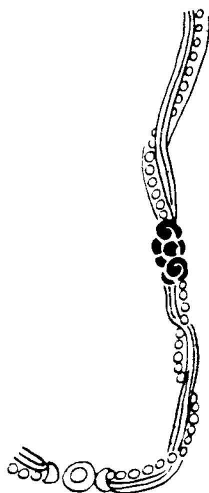
b



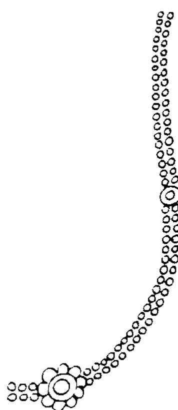
c



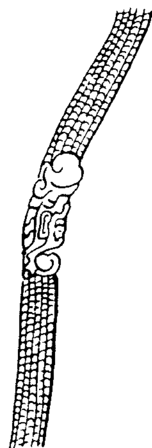
d



e

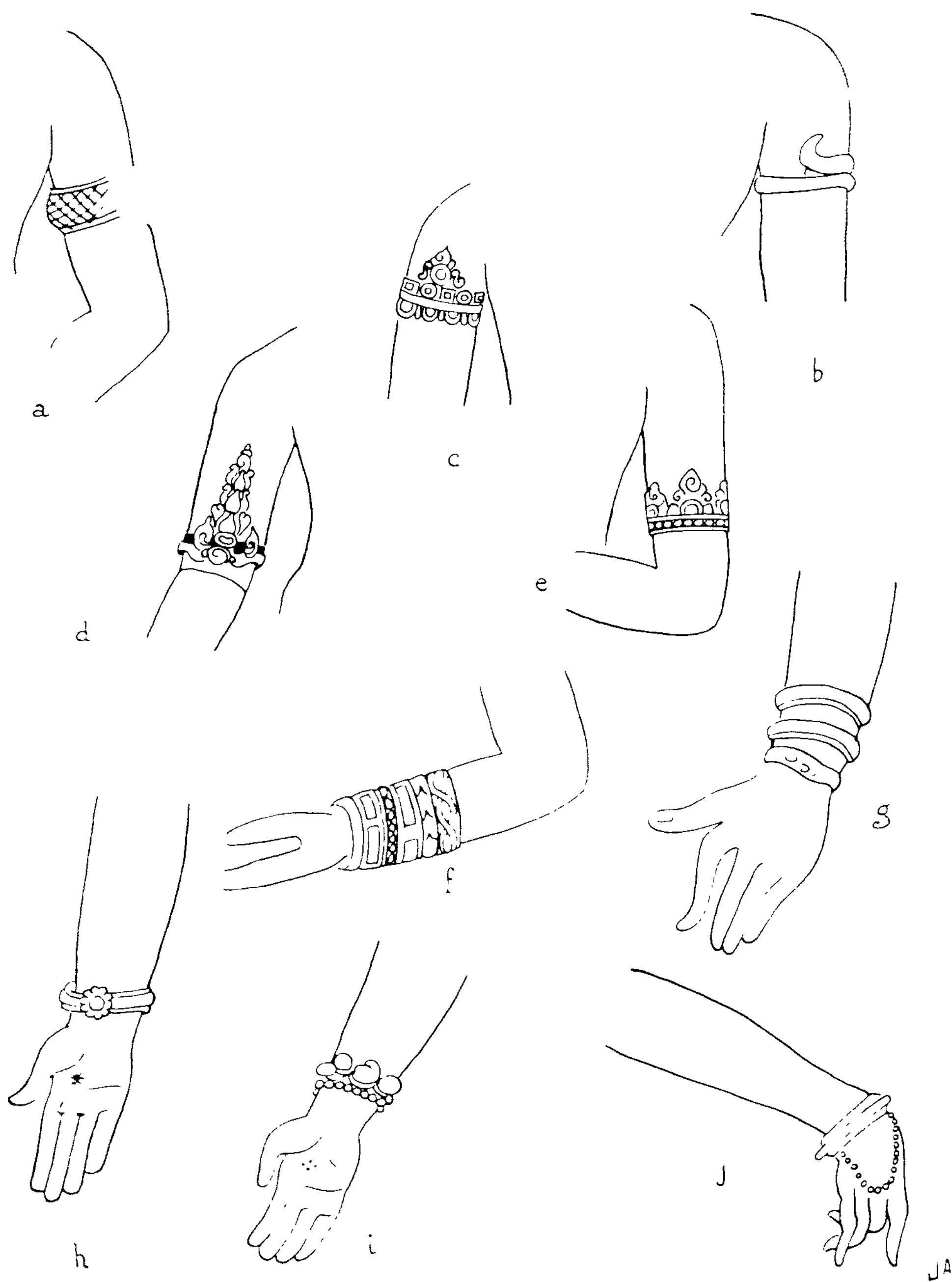


f



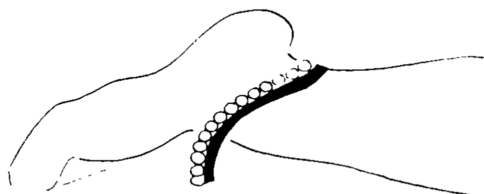
g

JA

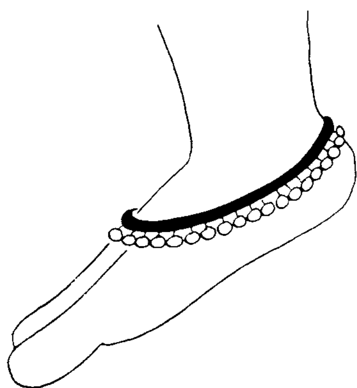

a
b
c
d
e
f
g
h
i
j
JA



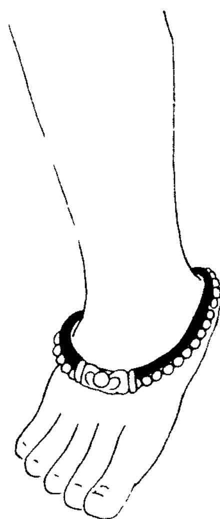
a



b

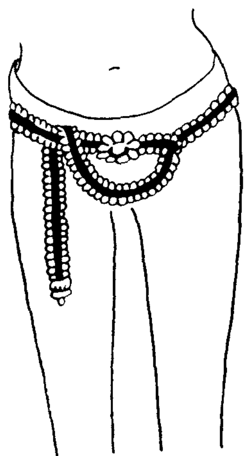


c

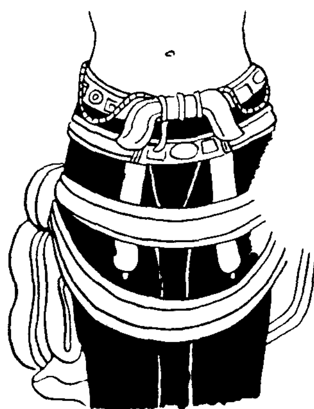


d

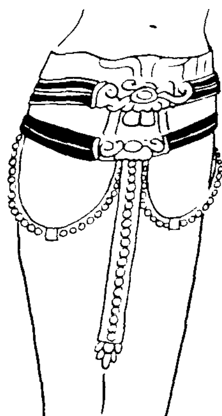
JA



a



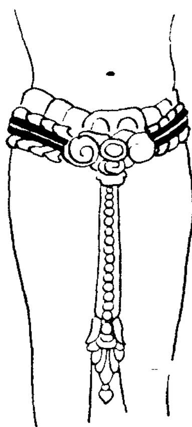
b



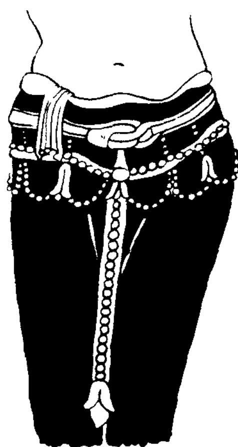
c



d



e



f

JA